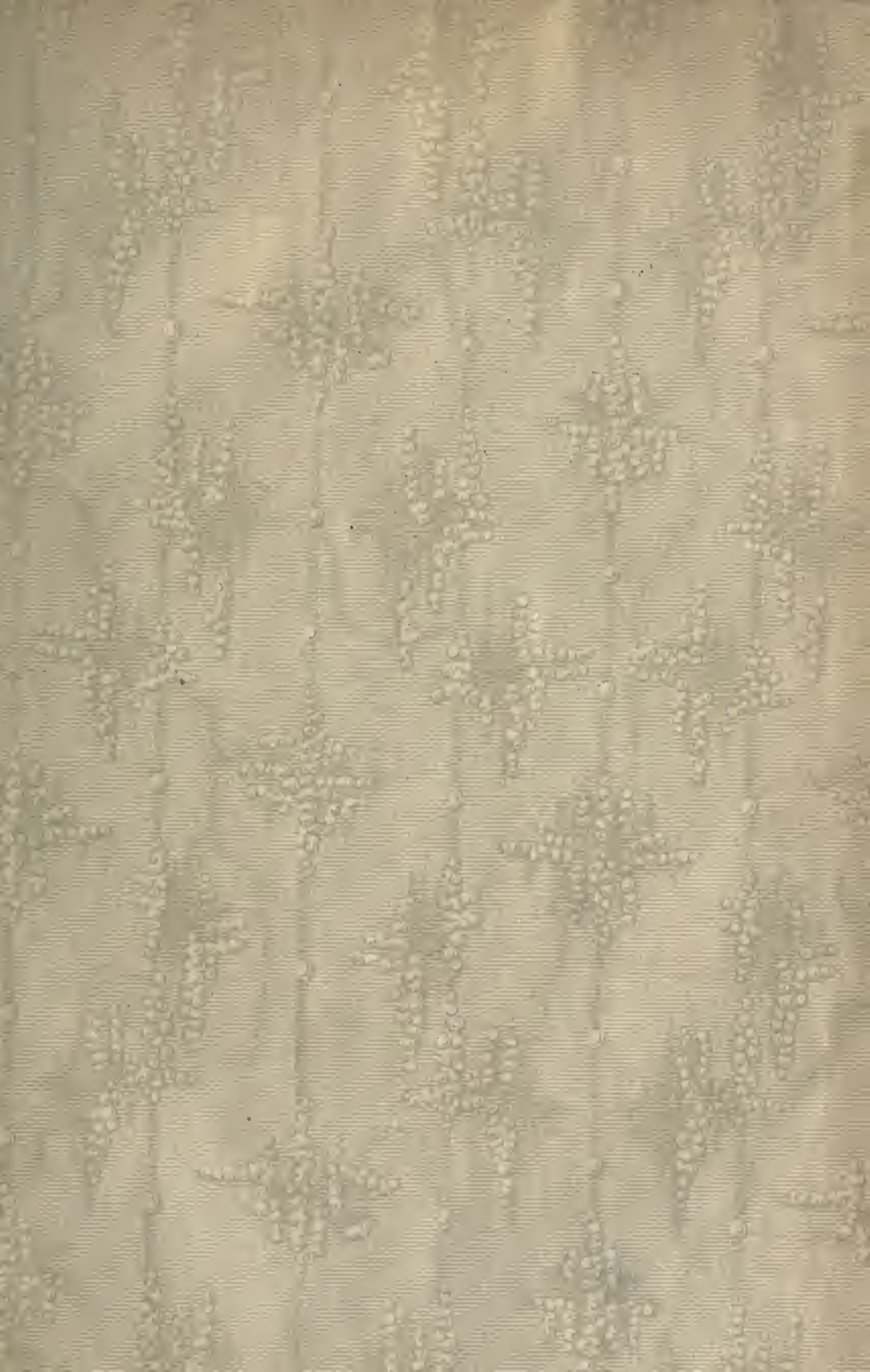

3 1761 07448695 2





DIE KRITIK

IN DER ENGLISCHEN LITERATUR

DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

DIE KRITIK

IN DER

ENGLISCHEN LITERATUR

DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

VON

PAUL HAMELIUS

PROFESSOR AM KÖN. ATHENAEUM ZU ELSENE

LEIPZIG

TH. GRIEBEN'S VERLAG (L. FERNAU)

—

1897

Thèse présentée à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liége pour l'obtention du grade de docteur spécial en philologie germanique.

I. Einleitung.

Goethe hat die Kritik definirt als „jene Funktion des Verstandes, die wir wohl die höchste nennen dürfen, die Kritik nämlich, das Absondern des Aechten vom Unächten.“ (Zitat in Grimms Wörterbuch, Verbo Kritik.) In diesem Ausspruch hat das Wort einen sehr weiten Sinn. Es deckt in der That eine solche Verschiedenheit von Begriffen, und seine Bedeutung hat sich im Laufe seiner Geschichte so verändert, dass wir uns über seine Anwendung in der vorliegenden Schrift näher erklären müssen.

Schlagen wir die besseren Wörterbücher auf, so fällt uns die Behandlung des Wortes bei Grimm als besonders erschöpfend und systematisch auf. Die hier gegebene Definition lautet bestimmter als die von Goethe. Sie heisst „Die Kunst des fachmässigen Urteilens oder Beurteilens in Sachen der Künste und Wissenschaften.“ Besonders wird betont, dass das Wort den Anklang streng wissenschaftlicher Thätigkeit mit sich bringe. Dieser Sinn ist der deutschen Sprache eigen, und hat sich erst in unserem Jahrhundert verbreitet, seitdem Kant eine kritische Philosophie begründet, und die historischen und philologischen Schulen in Deutschland ein gründlicheres Quellenstudium erstrebt haben. Mit diesem erweiterten wissenschaftlichen Ideale ist auch die neuere Anwendung des Wortes Kritik in Frankreich und England eingedrungen.

Im XVIII. Jahrhundert wurde das Wort, seinem ursprünglichen griechischen Sinne gemäss, öfter auf Philologie und Belletristik als auf Geschichte und Philosophie bezogen. Das bezeugen auch die neueren französischen Wörterbücher. Littré und die Akademie kennen keine andere Anwendung des Wortes, als die, welche mit der Beurteilung der Kunst, der Literatur und der Geschichte zusammenhängt. Beide lassen den Gebrauch des Wortes in der Sprache der Philosophie unerwähnt, weisen aber besonders auf seine Geltung in dem Textstudium hin, welche sowohl mit dem alten griechischen, als mit dem modernen belletristisch-künstlerischen Sinne des Wortes zusammenhängt. Während Grimms Wörterbuch ausdrücklich hervorhebt, dass das Wort Kritik in der deutschen Umgangs- und Volkssprache kein volles Bürgerrecht erhalten hat, weisen dagegen die Franzosen eine Reihe von volkstümlichen Anwendungen des Wortes auf. Solchen Bildungen wie critiquer, critiqueur, critiquable entspricht nichts in der deutschen Sprache.

Im Englischen erscheint das Wort unter zwei Gestalten, der einheimischen criticism und der weniger üblichen französischen critique. Unter dem Worte criticism werden im Imperial Dictionary die französische und die deutsche Bedeutung des Wortes nebeneinandergestellt, aber keinem allgemeinen Begriffe untergeordnet, sodass der ganze Abschnitt etwas verworren erscheint. Die Wandlung, welche der Sinn des Wortes im Laufe eines Jahrhunderts erfahren hat, tritt deutlich hervor, wenn wir die Definitionen des Imperial Dictionary mit denen Samuel Johnsons, der selbst ein berühmter Kritiker war, vergleichen.

In der ältesten Ausgabe seines Wörterbuches (1755) nennt er, eine Definition Drydens wiederholend, die Kritik eine Norm des richtigen Beurteilens, welche von Aristo-

teles festgestellt worden sei. Mit einem zweiten Belege aus Addison wird der Sinn des Wortes näher bestimmt. Von einem wissenschaftlichen Gebrauche des Wortes ist bei Johnson keine Rede. Nur der abstrakte und der konkrete Gebrauch des belletristischen Wortes werden erwähnt. Die vollkommen passenden Belege sind den besten Quellen entnommen. Da wir die Kritik der Zeit behandeln wollen, in welcher die Anschauungen Drydens, Addisons und Johnsons entstanden und vorherrschten, nehmen wir das Wort in Johnsons Sinn. Doch müssen wir diesen Sinn und zugleich den Gegenstand unserer Untersuchung näher bestimmen.

Wir fassen die Kritik als die Norm des literarischen Urteiles auf, als die Regel, nach welcher Lob und Tadel einer beliebigen literarischen Erscheinung zufliessen. Ein jeder gehorcht, bewusst oder unbewusst, einer solchen Regel. Ob sie willkürlich oder notwendig sei, ob sie sich ausbilden und ändern lasse, wo und wann sie entstehe, sind Fragen der Aesthetik. Der Literaturgeschichte liegt ob, ihre Beschaffenheit und Herkunft für jede Zeit festzustellen, und das Mass zu bestimmen, in welchem sie die Entstehung jeder einzelnen Schrift und ihren Erfolg beim Publikum beeinflusst hat.

Im Allgemeinen dürfen wir den Einfluss der bewussten, überlegten Kritik nicht zu hoch anschlagen. Es wird sogar behauptet, dass eine wirklich schöpfungsfähige Zeit keine Kritik dulde, und dass dieselbe nur dann auftrete, wenn die Flut der originellen Gedanken zurückzuströmen anfange, und wenn der Drang der gegenwärtigen Kraft der Betrachtung vergangener Grösse gewichen sei. (Knight, Philosophy, I, 2.) Aber wenn überhaupt etwas Wahres in dieser Ansicht liegt, so ist sie doch nicht auf Zeitalter hoher Entwickelung der Bildung anwendbar, wo

neue Kunstformen aus vergessenen alten hervorblühen, wo Verfall und Unreife oft ununterscheidbar vermischt sind.

Für unser Jahrhundert wenigstens wird der Kritik fast allgemein eine führende Rolle zuerkannt. Zu vielen anderen Zeugnissen über diesen Punkt gesellt sich das für England besonders wertvolle von Matthew Arnold in seinen Essays. Es ist hier auch nicht unstatthaft, an die grosse Bedeutung zu erinnern, welchen die kritische Thätigkeit in den Werken eines so hervorragenden und vielseitigen Denkers wie Thomas Carlyle einnimmt.

Hat die Kritik in der Vergangenheit Englands nicht denselben Einfluss ausgeübt, wie in unseren Tagen, so war ihre Aufgabe, besonders in Perioden des Ueberganges und des Streites, immerhin bedeutend. Zeitalter, welche an einem inneren Widerspruche leiden, gelangen zu keiner einheitlichen Entfaltung des Geschmackes; dann fehlt dem Dichter die Schaffenslust, welche eine feste Ueberzeugung und die Aussicht auf allgemeinen Beifall erzeugen. Fühlt sich der Dichter dagegen in allzu engen Schranken befangen, dann vermisst er den Schwung der freien, ihrer selbst sicheren Kraft. Der Wert einer Geschmacksnorm beruht also auf der gegenseitigen Anregung, die sie zwischen Lesern und Schriftstellern ermöglicht. Der schöpferische, aktive Geschmack des Dichters offenbart sich durch das Kunstwerk; der empfängliche, passive Geschmack des Lesers durch die Beurteilung, die Kritik des Kunstwerkes. Wenn wir von einer positiven Kritik reden, fassen wir die Unterstützung ins Auge, welche die Schöpfungskraft von der Reflexion erhält. An sich kann die Kritik nur negativ sein.

Eine Geschichte des Geschmackes müsste die aktiven und passiven Kundgebungen desselben umfassen, sie wäre also eine Geschichte der literarischen Formen und Ideale. Eine Geschichte des passiven Geschmackes müsste die

Lust und Unlust darstellen und erklären, welche ein Zeitalter bei einzelnen Werken empfunden hat. Eine bescheidenere Aufgabe ist der vorliegenden Arbeit gestellt: nämlich die kritischen Schriften zu erforschen, welche zwischen den Jahren 1575 und 1800 in England entstanden sind. Diese Schriften sind, ihrem Stoffe gemäss, meistens in ungebundener Rede verfasst. Wo aber Kritik in Versen geschrieben ist, oder wo eine kritische Bemerkung in einem Gedichte vorkommt, haben wir die poetische Literatur heranziehen müssen.

Unser Zweck ist nicht, die mannigfaltigen Urteile über Gedichte und Schriftsteller zu sammeln, welche uns aus den zwei vorigen Jahrhunderten erhalten sind, noch auf die vielen Kriege einzugehen, welche feindliche Autoren und Schulen miteinander geführt haben. Solche Darstellungen gehören zum biographischen Teile der Literaturgeschichte, und werden am besten in Monographien einzelner Schriftsteller eingeschlossen. Isaac Disraelis Quarrels of Authors ist eine Reihe von Aufsätzen über solche Streitigkeiten. Vielmehr wollen wir uns bemühen, die politischen und persönlichen Gegensätze, welche diesen Fehden, wie allem Menschlichen, zu Grunde liegen, aus unserem Gesichtskreise zu verbannen. Die Standpunkte wollen wir aufsuchen, von denen aus jedes Zeitalter über Literatur geurteilt hat, und diese Standpunkte so zu verknüpfen suchen, dass sie als Glieder einer ununterbrochenen Kette erscheinen.

Massgebend war für unsere Arbeit die Thatsache, dass die englische Kritik sich während zweier Jahrhunderte zu einem Systeme verdichtete, welches in einer Reihe bestimmter Formeln gelehrt und gelernt wurde. Diesem System unterwarf sich die Literatur so allgemein, dass kein Autor dichten, kein Leser bewundern durfte, ohne sich erst mit den Regeln abgefunden zu haben.

Im Jahre 1575 erschien der erste Ansatz zu einer englischen Poetik. Mit ihm nimmt unsere Arbeit ihren Anfang. Wir hören mit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts auf, weil damals eine neue literarische Schule auftrat, welche mit allen Ueberlieferungen ihrer Vorgänger brach.

Von den vielen Fragen, welchen wir im Laufe dieser Arbeit begegnen werden, sind nur wenige neu; aber in diesem Zusammenhange wurden sie noch nicht behandelt. Zu dem Unternehmen angeregt wurden wir durch die vielen Widersprüche, welche sich bei englischen Biographen und Kritikern darüber vorfinden. Jeder derselben nimmt für seinen Held das Verdienst in Anspruch, den englischen Geschmack geläutert und festgestellt zu haben: so werden Dryden, Addison, Steele, Pope und Johnson nacheinander als Väter der englischen Kritik erhoben. Was jeder derselben seinen Vorgängern verdankte und seinen Nachfolgern hinterliess, konnte nur durch eine historische Untersuchung festgestellt werden. Indem sie jedem seinen Anteil von Anerkennung zumisst, versöhnt sie zugleich die widerstreitenden Behauptungen ihrer Lobredner.

Einige geringere Schriftsteller, welche auf die Nachwelt nichts zu vererben hatten, verdienen dennoch hier als Schüler oder Gegner der Grösseren erwähnt zu werden. Pope hat in der Dunciad bewiesen, dass er die Bedeutung seines Verhältnisses zu seinen Feinden und Neidern zu schätzen verstand. Viel mehr noch ist die Literaturgeschichte verpflichtet, die Umgebung zu erforschen und zu schildern, in welcher ihre Helden gelebt und gestritten haben. Wir können unmöglich eine literarische Lehre verstehen, wenn wir den Standpunkt ihrer Widersacher und seine relative Berechtigung nicht begreifen.



II. Die englische Kritik vor der Enthauptung Karls I.

1. Die Renaissance.

Das literarische Leben Englands bewegt sich zwischen zwei Polen, deren Wesen viel leichter erkannt und empfunden als mit Worten beschrieben werden kann. Wir wissen keine bessere Benennung für dieselben als klassisch und romantisch. Beide Wörter haben in der englischen Sprache eine Geltung, welche der deutschen und französischen nicht genau entspricht. Auf dem Festlande denken wir beim Worte romantisch zunächst an die beiden Schulen, welche in Deutschland und Frankreich am Anfange unseres Jahrhunderts neue Ideale und Formen in die Literatur einführten, dann auch etwa an die unsere ganze Zeit überwuchernde Gattung des Romans. Diese beiden Bedeutungen des Wortes sind der englischen Sprache fremd. Den modernen Roman nennt der Engländer nicht romance, sondern novel, und eine romantische Schule hat es in England nicht gegeben. Dagegen führen romantic und romance den Gedanken zu den Ritterromanen des Mittelalters und den Nachahmungen derselben von W. Scott u. a. zurück.

Sie versetzen den Geist in jenen Kreis von überspannten Empfindungen und abenteuerlichen Handlungen, welchen Wieland, wohl im Anschluss an englische Vor-

gänger, das alte romantische Land nennt. Die Ausdrücke klassisch und romantisch betonen also zunächst den historischen Gegensatz zwischen dem massvollen, ruhigen antiken Geiste und der ausschweifenden Phantasie der Ritterzeit. Dann bezeichnen sie die literarischen Schulen der Neuzeit, welche ihre Stoffe, ihre Gefühle und ihren Ton aus jenen Beiden entlehnen. Das Wesen der Romantik aber ist nicht von historischen Erscheinungen bedingt, sondern liegt tiefer in der Beschaffenheit des menschlichen Geistes begründet. Während der Klassiker sich mit der Betrachtung und Nachahmung der leicht fassbaren, allgemeinsten Thatsachen des Weltlebens zufrieden gibt, forscht der Romantiker nach den geheimnisvollen Kräften, welche, dem gröberen Sinne unfühlbar waltend, alles Weltliche lenken und bestimmen. Voller Ehrfurcht und Ahnung horcht er auf die kaum vernehmliche Stimme seines inneren Bewusstseins, spürt er nach den feineren Vorgängen im eigenen Gemüt. Die zum Kunstwerke verdichteten Früchte dieser inneren Erfahrungen erscheinen dem Klassiker oft als seltsame Folgen einer krankhaften Wundersucht und einer erregten Einbildungskraft. Die klassische Kunst dagegen spiegelt die breitesten und deutlichsten Vorgänge der äusseren und die gewöhnlichsten Erfahrungen der inneren Welt in gemeinverständlichen Bildern wider und gewinnt daher leichter Verständnis und Eingang. Doch wirft der Romantiker ihr vor, dass sie die feinsten Saiten des menschlichen Herzens nicht berührt und also eine oberflächliche, mangelhafte Anschauungsweise begünstigt.

Suchen wir den inneren Kern dieses Gegensatzes herauszuschälen, so finden wir einerseits strenge Selbstbeherrschung, andererseits ungezähmte Ausgelassenheit. Der Klassiker gehorcht mehr seinem Verstande, der Romantiker seiner Phantasie. Der Klassiker spiegelt die

äussere Welt in seinen Schriften ab, der Romantiker verdichtet seine inneren Erfahrungen zu literarischen Gebilden. Der Klassiker richtet sich nach dem Fassungsvermögen und den Gewohnheiten seiner Leser, der Romantiker reisst sie mit sich hin. Dieser rein theoretische Gegensatz entspricht freilich dem oben angedeuteten historischen nur zum Teil, denn es fehlt weder an Romantikern im Altertume, noch an Klassikern im Mittelalter, aber in Ermangelung eines besseren Ausdruckes müssen wir uns wohl mit den etwas zweideutigen Wörtern behelfen, welche die Sprache uns bietet. Ebensowenig möchten wir behaupten, dass der prinzipielle Gegensatz, den wir hervorgehoben haben, sich nicht thatsächlich ausgleichen lässt. Vielmehr dürfte das Mass, in welchem ein Dichter diese beiden Pole der poetischen Kraft in sich vereinigt, den Wert seiner Schöpfungen bestimmen: der beste Romantiker wäre dann der Dichter, der die innerlichsten Regungen seines Gemüts dem Leser in vollster Anschaulichkeit mitteilt, und der vollkommenste Klassiker derjenige, welcher das gewöhnliche Leben mit dem tiefsten Gefühle durchdringt und verklärt. In diesem Sinne ist jeder wahrhaft grosse Dichter zugleich Romantiker und Klassiker.

Es ist im menschlichen Geiste begründet, dass die romantische Stimmung naive, ungebildete Völker und Zeitalter beherrscht, welche die Weltmacht als eine zauberhafte Gewalt verehren. Sobald ein Geschlecht ihren Sinn und Zweck zu enträtseln glaubt, neigt es sich zur klassischen Anschauung hin. Aber das Bewusstsein, dass alles Forschen und Grübeln den Schleier nicht lüftet, der uns alles Bleibende verdeckt, ist nicht auszutilgen, und weckt immer wieder die romantische Stimmung, welche in Perioden der Enttäuschung und des Umsturzes mit neuer Kraft ersteht. Solche Perioden waren sowohl die

Uebergangszeit von dem XVIII. zum XIX. Jahrhundert, die eigentliche Blütezeit der Romantik im Abendlande, als das XVI. Jahrhundert, in welchem die geistigen und sozialen Verhältnisse Europas sich ganz neu gestalteten.

Am Ende des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit, wo die ältesten kritischen Schriften in englischer Sprache entstanden, waren beide Tendenzen in der englischen Literatur vertreten. Aus den Ueberlieferungen des Mittelalters hatte sich eine romantische Dichtung erhalten, welche durch das Vorbild des italienischen Epos und des spanischen Dramas unterstützt und genährt wurde. Die Nachahmung des Altertums dagegen erzeugte eine klassische Poesie, welche im Inhalt eine treuere Nachahmung des wirklichen Lebens, in der Einkleidung festere Formen der Sprache und Metrik anstrebte. Aus der Begegnung dieser beiden Richtungen entstanden manchmal Werke vermischter Art, welche phantastische Erfindungen mit treuen Bildern der Wirklichkeit, heidnische Mythologie mit christlichem Glauben auf befremdende Weise verbanden.

Ebenso unsicher, wie die Praxis der Dichter, schwankten auch die Lehren der Kritiker zwischen entgegengesetzten Standpunkten hin und her. Die englischen Kritiker des XVI. Jahrhunderts waren mit einer bedeutenden kritischen Literatur in griechischer, lateinischer, italienischer und spanischer Sprache bekannt. Neben den Schriften des Altertums enthielt dieselbe viele originelle Arbeiten der Renaissance. Denn wie bemüht die Gelehrten des XVI. Jahrhunderts auch waren, sich antike Anschauungen anzueignen, dennoch gehorchte jeder dabei seinen eigenen Neigungen, und griff zu dem Teil der alten Literaturen, welcher seinem Geschmack am besten entsprach. Es entstanden Schulen der Platoniker, Ciceronianer etc., welche sich gegenseitig befehdeten, und

zwischen welchen für jeden persönlichen Geschmack ein weiter Spielraum blieb.

Wie in der Philosophie so fanden auch in der Kritik die widersprechendsten Theorien der alten und neuen Zeit Anhänger und Verteidiger. Ich bin in der italienischen Literatur jener Zeit nicht bewandert genug, um die Quellen der Ideen zu entdecken, welche in den englischen Schriften der Renaissance entwickelt werden, doch muss ich auf den Anfang des Streites zwischen Klassikern und Romantikern in Italien selbst hinweisen, welcher dann in England wie bei den übrigen Nationen Europas fortgesetzt wurde.

Einer der Hauptvertreter der Romantik war Julius Caesar Scaliger, dessen Poetik zwar vom Geiste des Altertums erfüllt ist, aber wenig Ehrfurcht für die alten Kritiker, besonders für Horaz, bezeugt. (Epistolae 32.) Scaliger nimmt den antiken Satz an, dass der Dichter von der Gottheit beseelt sei, und rechtfertigt daraus die vollkommene Freiheit des Genies, welches oft unerwartet und unbewusst vom poetischen Hauche ergriffen wird. (Poetice I, 10.) Die in der Renaissance allgemeine Nachahmung fremder Stilarten und Formen empfiehlt Scaliger nur mässig. Vielmehr erinnert er daran, dass die ältesten Dichter aller Vorbilder entbehrten. (Poetice V, 492.) Scaligers Geschichte der Dichtkunst weicht von antiken Begriffen ebenso sehr ab, wie von den unsrigen. Wie die Alten mit richtigem Instinkt die homerischen Gedichte als die Quelle ihrer ganzen Literatur ansahen, so erkennt auch unsere Zeit die epische Volksdichtung als die älteste und reinste Form der Poesie. Scaliger dagegen stellt die Hirtendichtung an die Spitze, weil sie der ursprünglichen Form der menschlichen Gesellschaft, dem Hirtenleben, ihr Entstehen verdanke. Die Auffassung, welche diesem Missgriff zu Grunde liegt,

kommt auch in der späteren englischen Literatur häufig zum Vorschein.

Der Einfluss von J. C. Scaligers Poetik in England mag erhöht worden sein durch den Ruhm seines Sohnes Joseph Justus, der zum protestantischen Glauben übertrat, England und Schottland besuchte, und in Leiden, also in nächster Nähe von Grossbritannien, Professor war. Ihn lobt Wither in seinem kritischen Gedicht: „The Great Assizes holden in Parnassus", als den allgemein bewunderten Zensor des Parnass. (s. 1.)

Scaligers Poetik spiegelt im Ganzen die romantische Freiheit wider, welche in der italienischen Dichtung der Renaissance herrschte. Eine strengere Geschmacksrichtung trat am Ende des XVI. Jahrhunderts der Ungebundenheit der Phantasie entgegen. Sie berief sich zumal auf die Poetik des Aristoteles; eine Flut von Uebersetzungen und Kommentaren dieses Werkes ergoss sich nach Hiraboschi plötzlich über Italien (IV, 404). Unter den Vorkämpfern des Aristoteles zeichnete sich Ludovico Castelvetro aus, dessen Name in der englischen Literaturgeschichte bisweilen wiederkehrt. Castelvetro sieht das Anrufen der Muse als einen Kunstgriff der Dichter an, welche dem dummen Volke weissmachen wollen, dass ihre Kunst über alle menschliche Fähigkeit erhaben ist. (Opere critiche 88—89.) Diese Verkennung des Gemüts ist die Frucht einer trockenen, prosaischen Anschauungsweise, welche von der Scaligers ganz verschieden ist.

Ein Hinweis auf die Fülle und Mannigfaltigkeit der kritischen Literatur, welche dem gebildeten Engländer des XVI. Jahrhunderts zu Gebote stand, war vor einer Untersuchung der englichen Kritik unentbehrlich, denn in den ältesten kritischen Schriften Englands erscheint der Neoklassizismus nicht als eine neue, keimende Richtung, deren Entwickelung wir Schritt für Schritt verfolgen können,

sondern als eine geschlossene, fertig aus dem Auslande eingeführte Lehre.

Keine der äussersten Parteien ist in der etwas spärlichen kritischen Literatur der englischen Renaissance stark vertreten. Streng neoklassisch ist nur eine Schrift der Zeit, die 1586 erschienene Arbeit von William Webbe: „Discourse of English Poetry", welche die früheste gedruckte Abhandlung über englische Poesie ist. Im wesentlichen romantisch, aber doch nicht ohne Anklänge von neoklassischen Ansichten, sind die zwei bedeutendsten kritischen Schriften der Zeit, Puttenhams „Arte of English Poesie," welche zwar erst 1589, also nach Webbes Discourse im Druck erschien, aber ungefähr gleichzeitig mit ihm verfasst worden war (Arber, Einleitung zu Puttenham, 3.) und Sir Philip Sidneys „Defence of Poesie und Poets," 1595, also nach dem Tode des Verfassers, gedruckt, aber etwa 1581 entstanden. Derselben Richtung gehören auch die in Francis Bacons Werken enthaltenen kritischen Aussprüche an. (The first book of the proficience und advancement of learning, 1605.) Ganz frei von neoklassischen Anschauungen sind nur zwei polemische Schriften der Zeit, Harringtons Vorrede zu seiner Uebersetzung von Ariosts Orlando Furioso (1591) und Daniels Erwiderung auf Campions „Observations in the Art of English Poesie."(¹)

Ausser diesen drei Gruppen von Schriften, welche alle die Grundfragen der Kritik berühren, gibt es noch eine Anzahl Abhandlungen über Metrik, welche zwar nur die äussere Form der Dichtung besprechen, aber doch die Neigungen ihrer Verfasser verraten, je nachdem dieselben reimlose Verse nach antikem Muster einführen, oder die

(¹) 1602, nach Bullen, Campion, I, S. XV. — Haslewood, II, 191, gibt 1603 als das Datum der ersten Auflage an. Nach Bullen erschien 1603 eine zweite Auflage.

altenglischen, auf der Wiederkehr von Hebungen und Senkungen beruhenden und gereimten Versformen, sowie die aus Italien eingeführten Sonette, Stanzen usw. beibehalten wollen. Diese metrischen Arbeiten sind: 1. Eine 1575 verfasste Arbeit Gascoygnes: „Certayne notes of instruction concerning the making of verse or rime in English." 2. Drei Briefe des Epikers Spenser an seinen Freund Harvey. (1579—1580.) 3. König Jakobs VI. von Schottland (nachher Jakobs I. von England) „Schort treatise conteining some revlis and cautelis to be obseruit and eschewit in Scottis Poesie." (1585 in Edinburg erschienen.) Diese Schrift ist kaum mehr als eine Wiederholung von Gascoygnes Noten. 4. Des Dichters Campion „Observations in the Art of English Poesie." (1602.)

Webbe, der bedeutendste, beinahe der einzige Vertreter der neoklassischen Kritik, darf kaum für einen englischen Kritiker gelten, denn er begnügt sich damit, Horaz, dem wir noch oft als einem Liebling der Neoklassiker begegnen werden, anzupreisen, und dessen literarische Lehren, wie sie ein gewisser Georgius Fabricius Cremnicensis in 41 Thesen zusammengefasst hatte, dem englischen Leser zugänglich zu machen. Diese Thesen mochten auf den Engländer des XVI. Jahrhunderts, dem die Formen der Scholastik nicht weniger geläufig waren, als die lateinische Literatur, etwas anregender wirken, als auf den heutigen Leser.

Nur eine einzige Regel der Neoklassiker nahm Sir Philip Sidney an: er empfahl für das Drama die drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, und zog die nach dem Muster des Seneca verfertigten Tragödien der nationalen Bühne vor. (Cf. Symonds, Johnson, 11.)

Eine andere Kundgebung der neoklassischen Richtung ist Harringtons Versuch, Ariosts Orlando Furioso nach den Regeln des Aristoteles und dem Muster Homers zu

prüfen. Der Orlando wird mit der Ilias verglichen in Bezug auf die Einheit: beide enthalten Episoden; auf ihren Titel: beide sollten nach ihren Helden benannt sein und Achillide und Rogero heissen. Die Probe der Regeln des Aristoteles besteht Ariost ebenso gut als die Vergleichung mit Homer: sein Stoff ist geschichtlich überliefert, und die Ereignisse spielen sich in einem Jahre ab. Unwahrscheinliches erzählt er nicht, denn Jedermann weiss, wie stark die Täuschungen des Teufels sind. Harringtons pedantisch kleinliches Verfahren bei der Beurteilung des Ariost gibt keinen richtigen Begriff von dem Neoklassizismuss jener Zeit, denn Harrington war ein entschiedener Gegner desselben und beabsichtigte vielleicht nur eine Karrikatur der von ihm bekämpften urteilsweise zu geben. Kein anderer Kritiker der Zeit sucht den Dichter solchen beengenden Vorschriften zu unterwerfen, die meisten gefallen sich vielmehr in schwungreichen Betrachtungen über die Erhabenheit der poetischen Gabe und die göttliche Freiheit, mit welcher der Dichter über Erscheinungen und Empfindungen waltet.

Am kräftigsten und beredtesten wird dieser Standpunkt vertreten in Bacons Abhandlung über die Fortschritte der Bildung, welche er selbst einen kleinen Globus der geistigen Welt nennt. Auf diesem Globus wird der Dichtung ihre Stelle zwischen der Geschichte und der Philosophie angewiesen. Denn, wie die letztere die Vernunft und die erstere das Gedächtnis befriedigt, so hat die Poesie ihr Organ in der Einbildungskraft. Da sie den Gesetzen, welche den Stoff beherrschen, nicht unterthan ist, kann sie nach Belieben vereinigen, was die Natur getrennt, und trennen, was die Natur vereinigt hat. Mit Aristoteles nennt Bacon die Dichtung eine erfundene Geschichte, welche sowohl in ungebundener als in gebundener Rede verfasst sein kann. Ihren Ursprung hat

sie in der Unzufriedenheit des menschlichen Geistes mit der wirklichen Welt, welche seine Sehnsucht nach Grösse, Güte und Mannigfaltigkeit nicht befriedigt. Daher heisst die Poesie göttlich, weil sie den Geist erhebt und aufrichtet und ihm den Schein der Dinge unterwirft, während die Vernunft den Geist unter das Wesen der Dinge beugt und niederdrückt. So tief liegt das poetische Bedürfnis im Menschen begründet, dass rohe Zeitalter und wilde Völker ihm durch Gesang Ausdruck geben. Die Dichtung wächst aus unbesätem Boden hervor, wo keine andere Bildung sich zeigt.

Ebenso begeistert als Bacon loben Sidney und Puttenham die Würde und Freiheit des Dichters, der eine wunderbare, von eigenen Gesetzen beherrschte Welt aus seinem Inneren schöpft. Das dem griechischen *Ποιητης* nachgebildete Wort Mak er wurde im XVI. Jahrhundert geprägt, um diesen Begriff zu betonen. Sidney und Puttenham weisen wie Bacon auf die naturwüchsige Erscheinung der Poesie bei Ungebildeten als auf ein Zeugnis ihres ehrwürdigen Altertums und ihres hohen, heiligen Wertes. Wie sie von keiner Bildung erzeugt werden kann, darf sie auch von keiner Theorie geleitet werden. Nicht die Nachahmung der Aussenwelt, sondern die Aeusserung des Seelenlebens ist die Aufgabe der Dichtung; nicht der gebildete Verstand, sondern die angeborenen Kräfte des Gemüts sind ihre Organe. Knight fasst Bacons Lehre glücklich in der Forderung zusammen, dass der Dichter das Ideale erzeuge, während Aristoteles verlangt, dass er das Wirkliche nachahme. Mit Recht bemerkt Knight, dass Bacons Satz den des Aristoteles nicht ausschliesst, während im System des letzteren kein Platz für die Lehre des Engländers sei. (II, 93.)

In der That ist Bacons Subjektivismus mit der Würdigung des Sinnlichen und Realistischen in der

Kunst verträglich, und thatsächlich zollen auch Bacon und besonders Sidney der Volkspoesie volle Anerkennung. Sidneys Preis der altenglischen Balladen ist von den Freunden der Volksdichtung öfters angeführt worden, und Bacon weist ausdrücklich auf die erhöhte Wirkung hin, welche Musik und Gesang dem Gedichte verleihen. Zu einer Zeit, wo ein spitzfindiges Spielen mit Parabeln und Worten die englische Dichtung entstellte, hatte diese Betonung des schlichten sinnlichen Elements besonderen Wert. Die Liebhaber allegorischer Deutungen weist Bacon zurecht und ersucht sie, sich, besonders bei Homer, mit dem wörtlichen Sinne des Textes zu befriedigen, ohne darin nach Mysterien zu forschen.

Andererseits wird der poetische Gehalt eines Gedichtes als ganz unabhängig von seiner rhythmischen Form anerkannt, sodass die Möglichkeit einer Dichtung in ungebundener Rede zugegeben wird. Den Unterschied zwischen Poesie und Prosa findet Sidney in dem Umstande, dass die Letztere Belehrung, die Erstere aber Empfindung erzeugt und daher vorzuziehen sei. Die Trennung der Gattungen, auf welche die Neoklassiker grosses Gewicht legten, sieht Sidney als überflüssig an. Am allerentschiedensten aber erhebt sich Puttenham gegen den Hang nach Verkünstelung, dem sich die Renaissance häufig hingab. Wie Lessing in dem Epigramm „Kunst und Natur", fordert er, dass Beide ineinander aufgehen, und stellt vollendete Natürlichkeit als den letzten Zielpunkt aller Kunst hin. Von der Natur soll der Dichter den Inhalt und den Ausdruck seines Werkes entlehnen, mit Hilfe der Kunst soll er ihm eine gefällige Form verleihen. Im Einzelnen weicht Puttenham allerdings einigermassen von seiner edeln Auffassung ab, wenn er alle Dichtung in Lob der Götter, Fürsten und Privatleute einteilt, und so eine den feudalen Gesellschaftsstufen ent-

sprechende Rangordnung aufstellt. Die religiöse Dichtung stellt er, wie auch Sidney, als die älteste und reinste an die Spitze; der letztere erwähnt sogar die Bibel als ein literarisches Werk.

Die drei Kritiker, die wir als die besten Vertreter der Anschauungen des Elisabeth'schen Zeitalters ansehen, Bacon, Puttenham und Sidney, sind so vorurteilsfrei und so duldsam für alle Kundgebungen des poetischen Sinnes, dass es kaum möglich erscheint, in der Behauptung der poetischen Freiheit weiter zu gehen. Dennoch wird Puttenham als ein Pedant gescholten, weil er dem Dichter Regeln vorschreiben wolle. Harrington behauptet, dass alle von Puttenham angestellten Betrachtungen nutzlos seien, da der Dichter von keiner Theorie geleitet werden könne. (Disraeli, Amenities.) Diese Feindschaft Harringtons gegen jede Spur des Neoklassizismus hängt mit seiner Beschäftigung mit dem Ariost zusammen, bei dem ja die phantastische Ausgelassenheit der Romantik am schärfsten hervortritt. Gegen die massvoll abgerundeten Epen des Altertums sticht der Orlando Furioso durch die Ueberschwenglichkeit seines Inhalts, durch die lose Verbindung der Episoden, und vor Allem durch die beständige Selbstironie des Verfassers ab. Um den Ariost war in Italien ein Streit entbrannt, dessen Widerhall uns aus Harringtons Vorrede entgegenklingt. Als das Ideal seiner Gegner, der Neoklassiker, bezeichnet Harrington die Methode Homers, und gewisse Vorschriften des Aristoteles. Er leugnet, dass dieselben für die Neuzeit massgebend seien, und ist eher bemüht, den Inhalt als die äussere Form von Ariosts Epos zu rechtfertigen. Er sucht darin einen doppelten, einerseits einen wörtlichen und historischen, andererseits einen moralischen Sinn, und nimmt sogar oft mehrere allegorische Deutungen an, welche zu den verschiedenen geistigen Anlagen der Leser passen. (Hasle-

wood II, 127—128.) Sogar christliche Ermahnung und Lehre will er bei dem oft anstössigen Epiker finden. (Ib. 139.)

Da Harrington sich keine andere Aufgabe stellt, als die Verteidigung des Ariosto, bekämpfte er den Neoklassizismus nur in einzelnen Sätzen und Urteilen, ohne eine systematische Widerlegung desselben zu versuchen. Zu einem höheren Standpunkte erhob sich Daniel, der zwar auch von einer besonderen Frage, nämlich der Anwendung antiker Versformen in englischer Sprache, ausging, aber dann den Kampf zwischen den Nachahmern des Altertums und ihren Gegnern in seinem ganzen Umfange überschaute. Viel nachdrücklicher noch, als Puttenham, betont er das Recht der modernen Literatur zu einem selbständigen Dasein, sowie die Berechtigung einer von fremden Mustern unabhängigen nationalen Tradition.

Infolge einer eingehenden Beschäftigung mit englischer Geschichte war er zu einem entschiedenen Gegner der herrschenden Verehrung für alles Fremde geworden. Die nationale Vergangenheit verteidigt er gegen den Vorwurf der Barbarei und lobt keck die Goten, Vandalen und Longobarden als die Begründer der modernen Sitten und Gesetze. (Hasl. II, 204.) Mit diesen Ansichten stand er zu seiner Zeit vereinzelt da: noch zwei Jahrhunderte später hiess das Wort Gothic bei englischen Schriftstellern soviel als dumm und roh.

Daniels ästhetische Ansichten entsprechen seiner Auffassung der englischen Geschichte. Er verwirft den Glauben an eine unveränderliche, absolute Schönheitsnorm und die Meinung, dass die Vollendung der Form nur bei den Alten zu finden sei. Der gepriesenen römischen Verskunst wirft er ihre Steifheit vor, und lobt dagegen das Sonett und die Stanze als vollendete rhythmische Formen. Die Rechte der Neuzeit vertritt er beredt gegen

die Autorität der Griechen und Römer: Gleich ihnen, sagt er, sind wir die Kinder der Natur; gleich ihnen haben wir einen nationalen Geschmack, der uns leitet und unterstützt. (Hasl. II, 203.)

Keine literarische Frage wurde am Ende des XVI. Jahrhunderts so vielfach und eingehend besprochen, als die metrische Frage, von welcher Daniel ausging. Webbe, Spenser und Campion wollten die englische Dichtung auf den Leisten antiker Versformen spannen. Sie wollten sie vor Allem vom Reime befreien, dessen barbarischer Ursprung und Klang von Webbe mit einer Art Abscheu beschrieben werden. Webbe und Campion entwarfen beide eine neue Prosodie. Der Letztere sah die Aussichtslosigkeit seines Planes bald ein, denn in den meisten seiner Gedichte ist der Reim beibehalten. Spenser billigte in seinen Briefen die Absicht der Neuerer, stiess aber in der Ausführung auf unüberwindliche Schwierigkeiten.

Die altenglische Metrik wird besonders von Gascoygne eingehend dargestellt. Er empfiehlt, den Accent zu lassen, wohin ihn die gewöhnliche Rede legt, und bedauert den Verlust der von Chaucer genossenen rhythmischen Freiheit. Puttenham hebt seinerseits den Unterschied zwischen dem englischen Verse, der auf der Wiederkehr der Hebungen beruht, und dem antiken, den der Wechsel der langen und kurzen Silben kennzeichnet, richtig hervor. Wie der Versbau, so soll auch die Sprache ihre nationale Eigenart bewahren. Gascoygne widerrät den Gebrauch vielsilbiger Fremdwörter. Puttenham empfiehlt gleichfalls, den germanischen Bestandteilen der englischen Sprache ihren Vorrang zu erhalten, aber billigt zugleich den Gebrauch der eingebürgerten normannischen und neulateinischen Wörter (inkhorn terms). Ein anderes Vorzeichen eines strengeren Sprachgebrauches ist eine Erörterung über die Mundarten der nördlichen und west-

lichen Gebiete von England, welche von Puttenham zu Gunsten der südenglischen höfischen Sprache ausgeschlossen werden.

Versuchen wir, die bisher behandelte kritische Literatur der Renaissance zusammenzufassen, so erscheint sie uns als ein erfolgreicher Widerstand des englischen Volkssinnes gegen den Andrang antiker Formen und Ideale. Die Bedeutung der Niederlage von Webbes und Campions Prosodie ist dabei nicht zu unterschätzen. Denn sie hätte die Dichtung dem Volksgeiste entfremdet und in widernatürliche Fesseln gezwängt. Auffallend ist sowohl die geringe Anzahl als die innere Schwäche der neoklassischen Schriften. Unbedingt neoklassisch darf allein Webbe genannt werden. Sidney und Puttenham neigen sich weit eher der Romantik zu, und Daniel ist, wie Harrington, ein erklärter Gegner der Schwärmerei für alles Antike.

Den Schlussstein aber zu dem ganzen Gebäude bildet Bacons Buch über die Fortschritte der Bildung. Die von ihm ausgesprochenen Anschauungen sind die von den Dichtern seiner Zeit in Anwendung gebrachten. Er bringt sie mit den übrigen Abteilungen des geistigen Lebens in Zusammenhang und bezeichnet ihre Stelle im Systeme des Wissens. Sie bilden eine einheitliche, geschlossene Lehre und stimmen im Wesentlichen mit dem vom Altertum überlieferten Glauben an eine ursprüngliche Schöpfungskraft überein, welche frei aus den Tiefen des Gemüts hervorquellend sich in einem Gusse zum Kunstwerke verhärtet. Dem fertigen Werke wohnt eine ähnliche Gewalt inne, den Zuhörer zur Begeisterung hinzureissen. Diese Lehre schliesst eine eingehende Darstellung vom Wesen und vom Bau des Kunstwerkes aus, da die Wirkungen einer solchen Naturkraft unerklärlich

und, wie die Christen der Renaissance mit einem heidnischen Ausdruck sagten, göttlich sind.

Am leichtesten werden sie negativ beschrieben durch Bekämpfung der Behauptung, dass eine geschickte Aneinanderfügung der Wörter das ganze Geheimnis der Dichtung sei, und dass Uebung und Sorgfalt zur Bewirkung eines poetischen Eindrucks genügen. Auch die Anhänger dieser Lehre konnten sich auf das Altertum berufen, da viele technische Anweisungen, besonders bei Horaz, eine mechanische Auffassung der Dichtung begünstigen. Ganz rein und folgerichtig erscheint die mechanische Poetik weder bei einem Alten, noch bei irgend einem ihrer neueren Ausleger. Die meisten Theorien der Dichtung suchen der Natur und der Kunst ihren Anteil am Meisterwerk anzuweisen, aber bald wird die eine, bald die andere als vorwiegend betrachtet. Die von uns erwähnten kritischen Schriften lassen fast alle dem Genie alle Freiheit in der Wahl und Behandlung des Stoffes, aber fordern die strengste Regelmässigkeit im Ausdruck, besonders in der Metrik.

2. Gründung einer englischen neoklassischen Schule durch Ben Jonson.

Aus der Thatsache, dass wir Einheit und Zusammenhang in den Grundzügen der elisabethanischen Kritik gefunden haben, folgt keineswegs, dass jene Zeit in selbstzufriedener Ruhe und Eintracht lebte; vielmehr waren die literarischen Fehden besonders zahlreich und bitter. Aber in vielen kritischen Schriften, wie in Dekkers „Satiromastix“ (1602), in der Komödie „The Return from Parnassus“ in Sucklings „Sessions of the Poets“ (1637 in der Handschrift erschienen, erst später gedruckt) ist keine scharfe Trennung der Parteien wahrnehmbar. Diese Kritiker folgten

ihrer Neigung für einzelne Schriftsteller oder Ansichten, ohne nach einer folgerichtigen, systematischen Denkart zu streben.

Bei den im vorigen Abschnitte besprochenen Kritikern dagegen kommt die Abneigung gegen bestimmte Richtungen der herrschenden Literatur zum Vorschein. Spenser, Webbe und Campion raten den Dichtern an, neue Bahnen zu betreten und Puttenham widmet einen eigenen Abschnitt der Frage, warum die Dichter gegenwärtig so verächtlich geworden sind. Harringtons und Sidneys Schriften führen beide den Titel von Apologien der Dichtkunst. Der neoklassische Geist untergrub eben schon von allen Seiten das stattliche Gebäude, welches die elisabethanischen Dichter auf der Grundlage mittelalterlicher Anschauungen errichteten.

Unter König Jakob I. fing die neoklassische Richtung an, die Ueberhand zu gewinnen, ohne dass von einem französischen Einflusse die Rede sein könnte. Vielmehr hatte sich die englische Literatur am Anfang des XVII. Jahrhunderts von fremden Einflüssen befreit, indem sie die eingedrungenen italienischen Elemente teilweise in sich aufnahm, um ihnen ein nationales Gepräge aufzudrücken, teilweise aber verwarf und endgiltig ausschied.

Die zwei Kritiker dieser Zeit sind Ben Jonson und Cowley. Der letztere stimmt im wesentlichen mit Bacon und Puttenham überein: aber seine Abhängigkeit von ihnen wäre schwer im Einzelnen nachzuweisen, da sie nur im Allgemeinen und damals durchweg anerkannten Ideen bemerklich ist. Jonson lässt sich mehr auf besondere Punkte ein und bietet u. a. Aehnlichkeit mit Sidney in seiner Forderung der Einheitsregel für das Drama. Doch verdankt er den Originalen im Altertum und ihren italienischen Kommentatoren viel mehr als seinen englischen

Vorgängern. Da er mit den Anschauungen und Ueberlieferungen der Renaissance brach, konnte er ihren kritischen Lehren auch wenig entlehnen.

Als Bahnbrecher und Haupt einer Schule hat Jonson kaum die Anerkennung gefunden, welche ihm zukommt. Die Literaturgeschichte hat sich von der imponirenden Höhe und Fülle Shakespeares so blenden lassen, dass sie die Bedeutung Jonsons nicht genügend würdigt. Der Wert von Shakespeares Werken für die Nachwelt darf den Einfluss nicht in den Schatten stellen, den Johnson auf seine Zeitgenossen und auf seine nächsten Nachfolger ausübte. „Den ersten der Dichter“ (Jonson, 803, 804) nannten ihn seine Bewunderer nach seinem Tode (1638, im Jonsonus Virbius), und ähnlich beurteilten ihn König Jakob I., dessen Lieblingsdichter er war, und viele Edelleute und Behörden, welche Gedichte und Festspiele bei ihm bestellten.

Sein Biograph Gifford lobt ihn als den Verfasser des ersten regelmässigen Lustspiels in englischer Sprache (Jonson, 61—62). Aehnlich rühmt er sich selbst, dass er die verachtete englische Dichtung zu neuer Würde erheben und ihr die verlorene Majestät wiedergeben wolle. (Zueignung des Volpone an die Universitäten.) Das Mittel zu dieser Verjüngung suchte er in den Regeln der Kritik und er sprach seine Grundsätze in einer Reihe theoretischer Arbeiten aus, deren Handschriften in einer Feuersbrunst vernichtet wurden. „Im Jahre 1605,“ sagt Gifford, „hatte Jonson den Horaz und wahrscheinlich Aristoteles' Poetik übersetzt und mit Anmerkungen versehen.“ (23.) Auch eine englische Grammatik, wovon nur Bruchstücke bewahrt blieben, wurde zerstört. (41.) Seinen Aerger über diesen Verlust liess er in einer Verwünschung Vulcans aus, worin er dem Gotte des Feuers den Wert der vernichteten Arbeiten darstellt und be-

dauert, dass die Flammen an ihrer Stelle keine Ritterromane erbeutet haben. (707.) Jonsons Spott gegen die Muster Spensers und Miltons ist ebenso bezeichnend für seine Richtung, als die Namen der Schriftsteller, bei welchen er die Keime einer künftigen, besseren Literatur suchte: Horaz und Aristoteles waren in ganz Europa die Leitsterne der strengeren literarischen Schule.

Wie Aristoteles die Kunst für eine Nachahmung der Natur hält, so sind Jonsons Lustspiele die Früchte einer scharfen, kühlen Beobachtung der Gesellschaft, worin er lebte. Einer seiner Biographen behauptet sogar, dass er aus Eifer für die klassischen Lehren seinem eigenen Talente untreu geworden sei. (Symonds, 7.) Aus dem Studium des Aristoteles und Horaz ist die Einheit zu erklären, welche Jonsons Stücke von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet, und die manchmal dürre Einfachheit seiner Sprache, welche der Affektation des Euphuismus entwachsen ist. Besonders empfiehlt er Einfachheit des Ausdrucks. (132.)

Da uns seine theoretischen Schriften fehlen, werden wir aus seinen übrigen Werken seine Ansichten über die Dichtkunst zu sammeln versuchen. Die Prologe und Epiloge zu seinen Schauspielen, sowie eine Reihe von Notizen, welche er in seinem Alter niederschrieb und welche im Jahre 1641 unter dem Namen „Discoveries“ erschienen, bieten einen kargen Ersatz für die verlorenen kritischen Werke.

Dass die Poesie weder eine Frucht abstrakten Denkens, noch ein Ausguss persönlicher Empfindungen, sondern ein Bild des Lebens sein soll, dürfen wir aus seinem Lobe Virgils im Poetaster schliessen. (126.) Den Gegensatz von Kunst und Natur und die Notwendigkeit einer bewussten Uebung der Verstandeskräfte beim poetischen Schaffen lehrt er im Lobe Shakespeares, wo er sogar,

seinem Liebling Horaz widersprechend, behauptet, dass der Dichter nicht fertig geboren wird, sondern erst ausgebildet werden muss. (692.) Noch schärfer wird die handwerksmässige Seite der Dichtung im Gedichte „To Richard Brome“ betont. Jonson fordert in demselben, dass der Dichter in die Lehre gehe, um die Regeln seiner Kunst kennen zu lernen. (696.) Wie der Dichter, so muss auch der Beurteiler Gelehrsamkeit besitzen, die allein seiner Kritik einen Wert gibt. Das Urteil des englischen, d. h. nicht klassisch gebildeten Kritikers weist Jonson zurück. (666.) Seinen auf theoretischen Grundlagen errichteten gelehrten Geschmack stellt er dem seiner Zeit entschieden entgegen und will ihn sogar auf der Bühne einführen, dem einzigen Orte, wo wirklich die Stimme des Volkes göttliche Allmacht besitzt.

Der Prolog zu „Every man in his humour“ (1598) ist die erste bedeutende Kundgebung der neoklassischen Richtung in England. Der Dichter verurteilt in demselben den Geschmack seiner Zeit für Spektakelstücke und Staatsaktionen, bietet seinen Zuschauern ein Gemälde der Zeit und ersucht sie, statt Ungeheuer Menschen zu betrachten und menschliche Schwächen zu belächeln. (89.) Zwei Forderungen sind in diesem Prologe enthalten: die der Einfalt und Natürlichkeit und die des moralischen Nutzens. Seine nächste Umgebung soll der Dichter darstellen, und zwar in solcher Weise, dass seine Schilderung seinen Mitmenschen zum warnenden Beispiele diene. Beide Forderungen sind Früchte einer nüchtern verständigen Denkart, beide werden bei den späteren Neoklassikern, besonders bei Pope, öfters wiederkehren. Andere neoklassische Regeln, wie die der Einheit und des Zusammenhanges, schärft Jonson häufig ein. (u. a. 438.)

In echt neoklassischer Weise hielt er öffentliches Ge-

richt über seine eigenen Stücke. In ihren Grundsätzen stimmen diese Selbstbeurteilungen mit den in Corneilles Examens enthaltenen überein. Doch sah der Engländer die Nichtigkeit vieler Lehren ein, welche der Franzose blindlings annahm. Im Prolog auf dem Theater von „Every man out of his humour“ erinnert er an die vielen Veränderungen, welche im Laufe der Zeit im antiken Drama stattfanden, und fordert für die moderne Bühne dasselbe Recht, sich nach den Bedürfnissen der Zeit zu verändern. (32.) Im dem Vorwort zu Sejanus erklärt er, dass weder die Einheit der Zeit, noch die Verwendung des Chores in einem modernen Trauerspiele möglich seien. (137.)

Vor allem schärft Jonson Selbstbeobachtung und Mässigung ein. Unter allen Menschenarten tadelt er die eigensinnigen Verächter aller Künste und die Gefühlsmenschen am meisten, die sich ohne Rückhalt ihrer Empfindung überlassen. (747—748.) Unwissenheit in Bezug auf sich selbst erklärt er für die gefährlichste Krankheit der Seele; für die wertvollste Eigenschaft des Dichters hält er die Kenntnis der Tugenden und Laster und die Fähigkeit, jene beliebt, dieses verhasst zu machen. (748—750.) Dass innere Erlebnisse des Gemüts dem Dichter mehr wert sind, als äussere Erfahrung, scheint Jonson nicht zu empfinden, doch erkennt er, dass literarische Vorschriften nur einem reich begabten Geiste helfen können, der sich zu mässigen lernen muss. Er warnt besonders vor Ueberladung des Stiles und rät zu diesem Zwecke das Studium klarer und einfacher Schriftsteller an. (756.) Bei Shakespeare tadelt er zumal die Ueberschwenglichkeit der Phantasie. (747.) In allen diesen Aussprüchen zeigt sich Jonson als Reflexionsmensch, der die Regeln des praktischen Lebens auf die Literatur überträgt. Richtig genug sind die meisten seiner

Ansichten, aber nicht am rechten Orte vorgebracht, denn die Einheit des Lebens und der Dichtung soll nicht in einer prosaischen Literatur, sondern in einem vom Ideal verschönerten Leben gipfeln.

Die männlich freien Ratschläge Jonsons sind zwar nur für eine nüchterne Natur geeignet, aber von der kleinlichen Rezeptmacherei der späteren Zeit halten sie sich vollkommen frei. So erkannte er klar, dass die Literatur nicht in technischer Geschicklichkeit, sondern in der ganzen Lebensanschauung ihre Wurzeln habe. (749.) Den allzu strengen Nachfolgern des Altertums gegenüber betont er, dass die Einheitsregel für das Drama nicht eine dürre, leere, sondern eine geschlossene, gedrängte Handlung fordere. Wie er in diesem Punkte das Beispiel der Alten verleugnet so nimmt er überhaupt im Streite über antiken und modernen Geschmack eine vermittelnde Stellung ein, die er unter der Ueberschrift: „Non nimium credendum antiquitati“ verteidigt. Mit Hilfe unserer eigenen Erfahrung, sagt er, können wir die Lehren des Altertums am besten benutzen. (742.)

Jonson steht am Punkte, wo die Renaissance sich zum Neoklassizismus wendet, aber noch in unmittelbarer Nähe einer freieren, phantasiereichen Zeit, und verhärtete seine Ueberzeugungen nicht bis zur Unverträglichkeit, wie u. a. sein begeistertes Gedicht über Shakespeare beweist. Seine Schüler aber gingen in ihrer Bewunderung für ihren Meister weiter. Die lebensfrohen Sitten der Zeit und die gesellige Natur des dicken Ben versammelten die Dichter und Kunstkenner in Wirts- und Gasthäusern (taverns, ordinaries), wo beim Wein auch über Gelehrsamkeit und Literatur geplaudert wurde. Es bildeten sich sogar geschlossene Klubs (Mermaid, Apollo), wo nur Eingeweihte zugelassen wurden. Zur Mermaid gingen ausser Jonson Sir W. Raleigh, Shakespeare, Beaumont, Fletcher,

Selden, Cotton, Carew, Martin, Donne und viele andere. (Gifford, 19.) Der Eintritt in diese Vereine scheint an gewisse Bedingungen gebunden gewesen zu sein, wie die Ueberschrift des Gedichtes: „An epistle, answering to one that asked to be sealed of the tribe of Ben", voraussetzen lässt. Seine Jünger nannte Ben seine Söhne, und sie beehrten ihn mit dem Titel eines Vaters.

Nach seinem Tode wurden einunddreissig Lobgedichte auf ihn, wohl zum Teil von diesen Getreuen, zu einem Bändchen gesammelt, welche einen klaren Einblick in die Anschauungen der Schule gestatten. Die Sammlung heisst Jonsonus Virbius und enthält Beiträge von vielen bekannten Dichtern. Popes berühmtes Couplet:

True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well express'd,

wird im Jonsonus Virbius von W. Cartwright im voraus verkündigt. Mit etwas lateinischer Wendung sagt Cartwright:

Things common thou speak'st proper, which though [known
For public, stampt by thee grow thence thine own. (798.)

Der Glaube an eine ewig giltige Geschmacksnorm, welcher die starre neoklassische von der heutigen historischen Denkart unterscheidet, wird von H. Mayne ausgesprochen. (797.) Die Gedanken, welche allen diesen Beurteilungen Jonsons zu Grunde liegen, gehören dem neoklassischen Kreise an, und werden über ein Jahrhundert lang das englische Schriftentum beherrschen. Die Trauergedichte über Jonsons Tod beweisen, dass sie schon im Jahre 1638 gang und gäbe waren, und dass Jonson damals für ihren Urheber und Hauptvertreter galt. Richard West wagte sogar vorauszusagen, dass er wie ein Klassiker im Auslande studirt werden würde. (803.)

Erfüllte diese Weissagung sich auch nicht, so hat

doch die Richtung, welche Jonson in England begründete, eine lange und unbestrittene Herrschaft genossen. Er war der Dichter und Freund des Königs und des Hofes, und hinterliess eine zahlreiche Schaar begeisterter Schüler, die seine Lehren verbreiteten. Nach dem Tode Jakobs I. aber sammelten sich düstere Wolken um den Thron, welche den leichtlebigen Dichterschwarm verscheuchten, und bald gingen die Monarchie und die höfische Dichtung in einem Blutbade unter.

Die Rebellion führte den zweiten Riss in der Entwickelung der englischen Kritik herbei. Der erste war eine natürliche Folge des Umschwunges im Geschmacke der Nation, denn da Jonson die Ansichten seiner Vorgänger bekämpfte, musste er sich von der Ueberlieferung seines Vaterlandes lossagen und fremde Muster vorziehen. Die zweite Unterbrechung in der Geschichte der englischen Kritik war eine gewaltsame Folge des politischen Umsturzes. Der Historiker darf sich nicht bei der Frage aufhalten, welches das Los der neoklassischen Lehre in England gewesen wäre, wenn die Rebellion nicht ausgebrochen wäre. Doch darf er das Dasein lebensfähiger neoklassischer Keime am Ende des XVI. Jahrhunderts feststellen. Bei Jonson haben wir eine beträchtliche Masse derselben vorgefunden. Die Lobgedichte im Jonsonus Virbius beweisen, dass sie auf einen günstigen Boden fielen und sich rasch zu entwickeln anfingen, als der Sturm über sie losbrach.



III. Der französische Einfluss am Ende des XVII. Jahrhunderts.

1. Die Neoklassiker.

Die beiden Bestandteile, aus welchen Jonson sein System zusammenstellte, waren die einseitige Verehrung für das Altertum und die unbedingte Unterwerfung der Phantasie unter die von den Regeln geleiteten Verstandeskräfte. Das Ergebnis dieser Anschauungsweise ist die moralisch-satirische Reflexionsdichtung, bei Jonson speziell die Sittenkomödie. Klassisch verdient nur das erstere Element in Jonsons Kritik zu heissen; das zweite nennen wir neoklassisch oder pseudoklassisch, weil es auf einer falschen Auffassung des Altertums beruht, aber, da es eine einseitige Verherrlichung des Verstandes voraussetzt, können wir es mit einem passenderen Namen rationalistisch nennen.

Zwischen rationalistischen und klassischen Anschauungen besteht ein Gegensatz, der bei Jonson selbst nicht zum Vorschein kommt, der aber die Einheit seines Systems stört. Derselbe Widerspruch besteht auch in der neoklassischen Lehre, welche zu Jonsons Lebzeiten in Frankreich ausgebildet wurde, welche in Malherbe ihren besten Vertreter fand und mit welcher der englische Adel nach seiner Vertreibung aus dem Vaterlande bekannt wurde. Innerhalb der neuen kritischen Schule

entstanden also zwei Parteien: je nachdem ein Neoklassiker auf die Bewunderung für das Altertum oder auf die Forderung eines nüchtern, verständigen Inhalts grösseren Nachdruck legte, muss er ein Rationalist oder ein Klassiker genannt werden.

Während die Verehrung für das Altertum in England durch das Beispiel der Franzosen verstärkt wurde, stützte der Rationalismus sich auf das Ansehen der materialistischen Philosophie, welche von Hobbes begründet und bald über ganz England verbreitet wurde. Die rationalistische Kritik, welche wir weiter unten zu untersuchen haben, war und blieb durchaus national. Der französische Einfluss, der nach den meisten Geschichtsschreibern die englische Literatur in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts beherrscht haben soll, erstreckt sich nur über die im engeren Sinne des Wortes neoklassische Schule, welche von Ben Jonson begründet worden war. Er beherrscht weder Jonson selbst, noch seine ersten Schüler, sondern erst ein späteres Geschlecht.

Sein bedeutendster Vertreter, Boileau, predigte die Oberherrschaft des Verstandes über die Literatur und bewunderte dennoch so unverständige und unglaubliche Erzählungen wie die homerischen Epen; er empfahl dem Dichter Wahrscheinlichkeit und Einfalt und führte die abenteuerlichen Götter der Alten in seine Gedichte ein. Boileau selbst war sich dieser Widersprüche wohl bewusst, aber einerseits waren sie dem Geschmacke der Zeit gemäss, und folglich weniger auffallend, andererseits sah er sie als einen glücklichen Ausgleich zwischen zwei äussersten Standpunkten an. Denn die Forderung einer nüchternen Verständigkeit betonte er nur den italienischen und französischen Dichtern der Renaissance gegenüber und wünschte keineswegs eine vollständige Verflachung der Literatur.

Boileaus Gesinnungsgenosse Rapin, welcher in England das höchste Ansehen genoss und dessen Schriften teilweise von Rymer ins Englische übersetzt wurden, weist denselben Widerspruch auf. Nachdem er die Poesie zu einer Bearbeitung leerer Ideen durch den Verstand erniedrigt hat, wendet er sich gegen die furchtsamen Prosaiker, die jeden bildlichen Ausdruck aus der Dichtung verbannen wollten, und gesteht am Ende, dass sein gefeiertes System den letzten Grund der poetischen Schöpfung nicht erreicht und dass es keine Vorschriften gibt, um die innigsten Reize der Poesie zu lehren. (II, 143.) Dieselbe Halbheit verrät Dryden, wenn er bemerkt, dass die Schwierigkeit der Dichtung darin bestehe, das Wahrscheinliche als wunderbar darzustellen. (VI, 262.) Etwas unbestimmt äussert sich Rymer über die Einführung des Wunders im Epos. Er fordert, dass die unwahrscheinlichste Erfindung durch eine geschickte Schilderung unsern Glauben verdiene. (Preface zu Rapin.) In dieser unmöglichen Forderung, das Unglaubliche als glaublich darzustellen, gipfelt recht eigentlich die neoklassische Theorie der Franzosen. So verdrehten und entkräfteten sie den Grundsatz, dass die Literatur von der Vernunft geleitet werden müsse.

Ebenso vermieden sie die äussersten Folgen der aristotelischen Lehre, dass die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, indem sie dem Worte Natur eine besondere Bedeutung gaben. Nicht die Erscheinungswelt, welche der gemeine Menschenverstand für die Wirklichkeit hält, sondern die ewigen, übersinnlichen Formen, welche nach der neoplatonischen Philosophie dieselbe erzeugen, soll die Kunst nachahmen. Nicht einzelne sinnliche Eindrücke, sondern die Begriffe, welche unser Geist aus der Beobachtung der Wirklichkeit abstrahirt, sind also die Muster der Künstler. (Rapin, II, 132.) Diese Anschauung erhielt

sich in England bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Sie entzieht der Poesie alle Sinnlichkeit, sowohl in ihrer Unterlage als in ihren Wirkungsmitteln, und setzt sie zu einem kalten Spiele mit leeren Begriffen herab.

Dieser abstrakte Schematismus, der von dem Dichter und seinen persönlichen Verhältnissen nichts wissen will, sondern Alles nach unabänderlichen Kategorien ordnet, lässt die lebendige Einheit des Künstlers mit seinem Werke unbeachtet und zerstört die unmittelbarste, aufrichtigste Teilnahme an der Literatur. In der Einleitung zu seiner Uebersetzung von Dufresnoys Gedicht über die Malerei (1695) konnte sich Dryden nur teilweise zur Billigung dieser Lehre entschliessen. Die Vollkommenheit der Helden im Drama (stage characters) sucht er vielmehr in ihrer Aehnlichkeit mit der mangelhaften Natur, welche ihr Original ist. Das charakterlose Bild, welches den Gattungsbegriff am reinsten darstellt, bezeichnet er dagegen als Gegenstand der höheren Kunst, der epischen Dichtung und der Historienmalerei. (XVII, 300.)

Eine andere Folge der Vorliebe, welche die Neoklassiker für von Zeit und Ort unabhängige Ideen hegten, war ihr Glaube an eine unwandelbare, ewige Schönheitsnorm, die, auf festen Gesetzen der Vernunft beruhend, von einem Jahrhunderte zum andern bewahrt und überliefert wird. Dieser Glaube scheiterte in England an der Thatsache, dass eine reiche und originelle Literatur, deren Wert nur Wenige zu leugnen wagten, auf englischem Boden erblüht und verdorrt war. Der Wechsel im Geschmacke des Hofes war vor Kurzem erst eingetreten, und die Bewunderung für die Literatur aus der Zeit der Elisabeth war so lebhaft geblieben, dass viele die Poesie als Sache der Mode ansahen. Dryden betont öfters die Pflicht des Dichters, sich nach dem Geschmack seiner Zeit und seines Volkes, denen zu gefallen seine einzige Regel sein müsse, zu

richten. Manche Eigentümlichkeiten der englischen Bühne, wie das Verweben zweier Handlungen in einem Stücke und das Gemisch von Scherz und Ernst rechtfertigt er schlecht hin, indem er sich auf die Willkür der Zuschauer beruft.

Angegriffen wurde der Glaube an einen unwandelbaren Geschmack auch von Sir William Temple, welcher von der Nachahmung der antiken Poesie abrät und den Dichtern seiner Zeit neue Bahnen zu betreten empfiehlt. Statt eines Systems der Poesie gibt er eine historische Skizze derselben, in welche er auch Erscheinungen aufnahm, worüber die gelehrte Kritik die Nase rümpfte, wie die gotischen Runendichter und die irischen tell-tales, die Nachfolger der Barden im XVII. Jahrhundert. Ausdrücklich empfiehlt er, die Poesie nach Zeitaltern und Landstrichen zu untersuchen. (215.)

Die Forderung der Regelmässigkeit wurde in England ebenso bestritten, wie die übrigen neoklassischen Lehren. Zu den Wenigen, welche das Gebiet der Regeln zu erweitern suchten, gehört Congreve, dessen Aufsatz über die pindarische Ode (1706) den Beweis liefern soll, dass Pindar, in seinem Versbau und in seinem Gedankengange, der regelmässigste der Dichter ist. Die englischen Odendichter werden aufgefordert, sich derselben strengen Ordnung zu unterwerfen.

Ausser den erwähnten Neoklassikern Rapin und Boileau, welche dem gebildeten Engländer im französischen Texte zugänglich waren und ausserdem übersetzt und erläutert wurden, waren Aristoteles, Horaz und Dacier die gefeiertesten Kritiker. Aus der Verehrung, welche das XVII. Jahrhundert für Aristoteles zur Schau trug, hätte man Unrecht zu schliessen, dass die griechische Literatur damals beliebt oder bekannt gewesen sei. Vielmehr war neben der französischen und italienischen Sprache nur die lateinische den Gebildeten geläufig.

Durch diesen Umstand wurde die Kritik zur Verehrung und Nachahmung von Horaz geführt, der auch in Italien und Frankreich viele Nachfolger hatte. Der Brief an die Pisone wurde von ihnen für eine förmliche Abhandlung ausgegeben; nicht weniger als fünf griechische Kritiker sollen nach Dacier darin zusammengefasst sein. (Dacier, Horace, X, 85.) Jeder Satz der Ars poetica wurde dieser Auffassung zufolge in langweiligen Kommentaren untersucht und ausgelegt.

Unter den englischen Schülern des Horaz ragt der Earl of Roscommon, mit seinem Gedichte über die Uebersetzungskunst, besonders hervor. Inhalt und Form dieses Gedichtes muten den heutigen Leser sonderbar an, doch gebührt ihm das gar nicht zu verachtende Lob, dass es keinen Unsinn und keine Geschmacklosigkeit enthält. Die Anschauungen der französischen Kritik finden sich ohne Zusatz eines originellen Gedankens hier wieder Von hohem Adel, wie Roscommon, aber weit schlechtere Dichter, sind Lord Lansdowne und der Herzog von Buckinghamshire, die mit ihm eine Gruppe strenger Nachbeter der französischen Regeln bilden.

Es ist kein blosser Zufall, dass die eifrigsten Anhänger der Franzosen den adeligen Kreisen angehörten, denn die innigen Beziehungen zwischen dem Pariser und Londoner Hofe mussten auch auf die Literatur einwirken. Das neoklassische Schriftentum war übrigens nicht blos seinem Ursprunge, sondern seiner Tendenz nach, eine höfische Kunst. Der bewusste Verstand wird zumal durch den gesellschaftlichen Verkehr ausgebildet, der einen regen Austausch einfacher und seichter Gedanken herbeiführt. Dem gemeinen Volke fehlen die Musse und der Stoff zu einer solchen Bildung, es bleibt daher eher dem naiven Gemütsleben geneigt und unfähig, seine Empfindungen deutlich auszudrücken und mitzuteilen. Seine geistigen

Verhältnisse finden in der sprunghaften, sinnigen Weise des Sprichwortes und des Volksliedes ihren geeigneten Ausdruck. Der neoklassische Geist hat kein Verständnis für diese Art des Denkens und Redens und ist daher geneigt, die niederen Stände als dumm und roh zu verachten.

Bei Schriftstellern des XVII. Jahrhunderts sind Spuren dieser Denkart häufig. Im „Essay on heroïc plays" (1672) stellt Dryden sogar eine Theorie des heroischen Schauspiels auf, welche auf einer Uebertreibung des Standesbewusstseins beruht. Durch die Erhabenheit des Stoffes und der Behandlung, durch die Einführung übernatürlicher Helden und Vorfälle soll die neue Gattung sich von aller Gemeinheit frei erhalten. Dieses Bestreben, die in der Gesellschaft geltenden Unterschiede des Ranges in der Literatur hervorzukehren, die Sucht, der bürgerlichen Bühne Jonsons eine adelige entgegenzustellen, muss eine Frucht des Umgangs sein, den Dryden mit Höflingen pflegte. Im Epilog zur „Conquest of Granada" wird Jonson, der ja selbst am Hofe gelebt hatte, geschmäht, weil er die Sitten einer Zeit malte, wo die Menschen plump und das Gespräch gemein waren. (IV, 224.) Saintsbury nennt diesen Abschnitt von Drydens Leben „a period of flippancy".

Dass diese Angriffe auf die vaterländische Literatur nicht ungerügt blieben, beweist die „Defence of the Epilogue", wo der Hof Karls II. mit dem des Augustus verglichen wird. Ein neuer Aufschwung der englischen Poesie wird verkündigt, welcher durch das Vermeiden alles Niedrigen, durch wählerische Strenge in Gedanken und Ausdruck herbeigeführt werden soll. An die Stelle der liebevollen Verehrung für Shakespeare und seine Zeitgenossen, welche die meisten Schriften Drydens erfüllt, tritt die überlegene Bemerkung: „Their wit was not

that of gentlemen". (V, 239.) Erst nach der Rückkehr Karls II. aus Frankreich sollen die Engländer freiere Umgangsformen und eine bessere Lebensart gelernt haben. (IV, 241.) Es dauerte nicht lange, bis Dryden sich zur entgegengesetzten Ansicht bekehrte. Er entzweite sich mit seinen adeligen Freunden, der Earl of Rochester schrieb eine Satire gegen ihn (IV, 336, Fussnote v. W. Scot), und der Dichter verspottete darauf die Höf- und Dichterlinge viel beissender als früher den Bürgerstand. (VI, 8.)

Eine andere Aeusserung des aristokratischen Geistes ist in Drydens häufigen Ausfällen gegen die Pedanten und Kritiker enthalten. Die Unsittlichkeit des höfischen Lebens und der höfischen Literatur unter Karl II. rief häufige Angriffe, besonders von protestantischen Kirchen- und Schulmännern hervor, wovon Dryden seinen Teil verdiente und erhielt. Er erwiderte u. a. in der Zueignung zur „Assignation" (1672), wo er seine Tadler Pedanten schimpfte und sich selbst zu den Nachfolgern von Horaz und Tibull zählte, die keine Bücherwürmer, sondern Weltleute gewesen seien. (IV, 373.) Dem plumpen Gelehrten wird der gereiste Gesellschafter entgegengestellt, an dessen Tische oft verständiger raisonnirt wird, als in den Büchern. (IV, 374.)

Oefters drückt Dryden seine Verachtung für die Philologen und die plumpen holländischen Kommentatoren aus. ([1])

Unter Berufung auf ihr angebetetes Altertum fordert er sie auf, ihrem strengen Richtertone zu entsagen und zu ihrer ursprünglichen Aufgabe, nämlich zur Erläuterung und Verteidigung der Dichter zurückzukehren. Besonders

---

[1]) Die Holländer waren nicht blos tüchtige Lateiner, sondern auch Bundesgenossen der Whigs und Gegner der Bourbons und Stuarts.

Kritikern gegenüber wie Rymer, deren poetische Machtlosigkeit nicht für ihre Einsicht in das Wesen der Dichtung zeugte, erhob Dryden seine eigene Autorität als Schöpfer von Werken, denen die Zeitgenossen gehuldigt hatten.

Im Jahre 1694 griff Dryden den Aristoteles selbst an, dessen Irrtümer aus der Thatsache erklärt werden, dass er nichts besseres kannte, als die griechische Bühne. (VIII, 375.) Die literarische Diktatur des Aristoteles konnte Dryden desto besser angreifen, als er, ein Mitglied der Royal Society und Bewunderer der neu erblühenden Naturwissenschaften, die blinde Verehrung der Scholastiker für Aristoteles in einem seiner Gedichte verspottet hatte.

Nicht weniger scharf und häufig als bei Dryden kehrt der Hass gegen die gelehrte Kritik bei Temple (169.) und bei dem in England eingebürgerten französischen Edelmanne St. Evremond wieder. (III, 32 ff.) Sowohl Temple als Dryden behaupten, dass ein allzu genaues Studium fremder Muster und eine allzu gewissenhafte Sorgfalt in Ausdruck und Form die Kräfte des Dichters lähmen. (Dryden, XVII, 334 — Temple, 158.) Boileau und Horaz dagegen raten mit Nachdruck zu gewissenhafter und anhaltender Arbeit an.

2. Die Rationalisten.

Der französische Neoklassizismus ist in der englischen Kritik der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts nur schwach vertreten. Ganz anders verhält es sich mit dem Rationalismus, dem Systeme, das die Poesie nach prosaischen Massstäben beurteilen und regeln will. Sein Hauptvertreter ist kein Geringerer als der Philosoph Thomas Hobbes. Als Freund Francis Bacons, Ben Jon-

sons und Herberts von Cherbury (An. Vita, 11.) hatte er in seiner Jugend die Dichtung und Philosophie der Renaissance schätzen gelernt; als Lobredner der unumschränkten Monarchie und Lehrer Karls II. beherrschte er die Bildung der Kavalierpartei und des Adelsstandes im XVII. Jahrhundert.

Zwar sind seine kritischen Theorien nicht ganz frei von Widersprüchen, aber im Wesentlichen stimmen sie mit der trockenen, harten Weltanschauung, die seinem ganzen Systeme zu Grunde liegt, überein. — Die ästhetischen Empfindungen werden, wie alle übrigen, aus der schrankenlosen Selbstsucht hergeleitet, welche die Menschheit beseelen soll. Fremdes Unglück erfreut den Menschen, weil es fremd ist, daher liebt er das Schauspiel von Unfällen und Tod. Alle Nachahmung erfreut ihn, weil sie Vergangenes zurückruft, das ihm nicht mehr schaden kann. Daher liebt er die Musik, die Dichtung und die Malerei. Das Neue erfreut ihn, weil es den Geist ernährt. Am meisten aber erfreut ihn, was seine Selbstzufriedenheit erhöht. Die Schönheit liebt er als ein Zeichen der Kraft und der Fähigkeit eines jeden Wesens, seine Bestimmung zu erfüllen. (I, De Homine, 66 [nicht im Leviathan].)

Die meisten dieser Ideen sind aus älteren Schriften desselben Philosophen entlehnt, und einfach in den Rahmen der Aesthetik gefügt. Die literarische Schöpfung erklärt Hobbes nach dem Gesetze der Association, auf welchem seine ganze Erkenntnis- und Seelenlehre beruht. Wer die Aehnlichkeit der Begriffe, welche seinen Geist erfüllen, bemerkt, besitzt eine gute Phantasie; wer dagegen die Unterschiede zwischen ihnen wahrnimmt, hat eine starke Urteilskraft. Hobbes weist auf die Gefahr hin, dass die Phantasie uns im Leben von der Hauptsache ableite, und so unsere geistigen Kräfte zerstreue. In der Poesie aber soll sie vorherrschen, weil sie das Neue findet, das die

Dichtung gefällig macht. (Leviathan, de Homine, VIII, 35.) So gerät die Poesie in Gegensatz zu dem Verstande, welcher im praktischen Leben die Führung übernehmen soll. Leben und Kunst werden also auseinander gerissen und in Widerspruch gebracht. Aus dieser Anschauung können leicht Schlüsse gefolgert werden, welche der Kunst geradezu feindlich sind.

Sie ging aus dem System von Hobbes in das von Locke über, wo sie von Addison gefunden und zu dem sehr bedeutenden kritischen Aufsatze in der 62. Nummer des Spectators entwickelt wurde. Auch die Meinung, dass die Selbstbewunderung und das Selbstbewusstsein eine der hauptsächlichen Quellen der ästhetischen Empfindungen seien, hat Addison wiederholt. Sie wurde später von Hutcheson bestritten. Alle diejenigen Empfindungen, die er nicht aus tierischen Trieben erklären kann, führt Hobbes auf das Selbstbewusstsein zurück.

Die in seinen philosophischen Schriften zerstreuten Ideen hat er nicht zu einem Systeme der Aesthetik gesammelt. Dagegen hat er sich zweimal in seinem Leben über Literatur ausgesprochen. Im Jahre 1651 erschien D'Avenants Epos Gondibert mit einer Vorrede des Dichters und einer Erwiderung von Hobbes, welchem das Epos zugeeignet war. In dieser Vorrede und in dieser Erwiderung trat der Rationalismus zum erstenmal in England mit der Geschlossenheit eines Systems auf. Das Gedicht hat in der englischen Literatur keinen bedeutenden Platz behauptet, und mit ihm sind die Vorreden in Vergessenheit geraten, welchen doch eine ähnliche Bedeutung zukommt, als später in Frankreich der Vorrede zu Hernani.

Im Altertum lobt D'Avenant vor Allen den massvollen Virgil; an die Lorbeeren Homers rührt er zwar nicht, aber tadelt die Nachahmung von Homers Freiheit

in Tassos unglaublichen Wundergeschichten. Bei Spenser, dem Vertreter der italienischen Richtung in England, wird alles gerügt: Der Stil, die Versform, die veralteten Redensarten und zumal das freie Spiel der Phantasie. Der Inhalt der Fairy Queen wird als eine Reihe ausserordentlicher Träumereien bezeichnet, wie vortreffliche Dichter und Maler sie aus Ueberspannung am Anfange ihres Fiebers haben. (8.) Die schöpferische Kraft, das eigentlich poetische Vermögen, sieht D'Avenant als einen Fehler an. Auf rein verstandesmässiger Grundlage versucht er ein neues System der Poesie zu errichten. Er geht von folgender Definition der poetischen Wahrheit aus: „Die erzählte und vergangene Wahrheit ist der Götze der Geschichtsschreiber, welche ein totes Ding verehren, und die thätige und in ihren Wirkungen stets lebendige Wahrheit, welche nicht im Stoffe, sondern in der Vernunft ihr Wesen hat, ist die Herrin der Dichter." (14.) Weder dem Gemüt noch der Einbildungskraft wird also ein Anteil an der Erzeugung des Kunstwerkes zuerkannt. Des Dichters Kunst soll darin bestehen, grosse Handlungen glaublich zu machen. (15.)

Bei den französischen Kritikern finden wir ähnliche Aeusserungen, aber sie werden dort nie auf die Spitze getrieben. Die Verehrung für das Altertum schützte die Franzosen vor der vollständigen Verflachung, wozu ihre Denkart neigte. D'Avenant lässt sich von keiner solchen Autorität einschränken, und findet es am Ende schwer, den Gebrauch des poetischen Schmuckes und des bischen Wunders zu entschuldigen, die er doch der Dichtung nicht nehmen kann. Selbst Boileau konnte nicht umhin, seine „docte et sainte ivresse" zu besingen. D'Avenant dagegen verwirft die herkömmlichen Phrasen von dichterischer Begeisterung als eine Erfindung der alten Propheten, welche zugleich Staatsmänner waren,

und das Volk durch Betrug leichter beherrschen wollten. Ein ähnliches Urteil findet sich bei Castelvetro. (16—17.)

D'Avenants Vorrede ist mit hobbistischen Ansichten erfüllt; besonders stösst uns darin die Verachtung für die Gemütskräfte ab, die unter die tierischen Instinkte verbannt werden, welche die vernunftlose Menge beherrschen und von welchen nur wenige Denkende sich durch Uebung und Ausbildung der Urteilskräfte befreien können. Diese Geringschätzung für die niederen Stände, die wir als die Träger der ältesten und reinsten Poesie achten gelernt haben, ist einer der widrigsten Züge des Neoklassizismus.

Hobbes antwortete seinem Freunde in einem Briefe, der ein kurzes System der Poesie enthält. Er teilt dieselbe nicht mit Scaliger nach Zeitaltern, sondern mit Puttenham nach Ständen ein. Dem Hof, dem Bürgertum und dem Bauernstande entsprechen drei Gattungen der Dichtung: die heroische, die skommatische und die Hirtenpoesie. (D'Avenant, 72.) Die philosophische und die historische Dichtung sind aus diesem Schema ausgeschlossen, weil nicht menschliche Eigenschaften, sondern natürliche Ursachen den Stoff derselben bilden. (73.)

Der hobbistischen Psychologie gemäss erscheint die poetische Schöpfung als ein Werk des Verstandes. Die Erfahrung und das Gedächtnis erzeugen die Urteilskraft, welche den Inhalt und das Gerüst des Gedichtes, und die Phantasie, welche den Schmuck des Ausdruckes erzeugt. (78.) Das letzte Glied dieser Ideenreihe ist ganz willkürlich, denn die Phantasie hat offenbar an der Bearbeitung des Stoffes den grösseren Anteil. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen der poetischen Wahrheit und der gemeinen Wirklichkeit bildet den Angelpunkt aller literarischen Theorien. Hobbes beantwortet sie mit derselben Strenge wie D'Avenant, indem er die Freiheit

des Dichters durch die Forderung einer vollkommenen Wahrscheinlichkeit einschränkt. (81.) Die innere Würde, welche auf diese Weise der Dichtung genommen wird, suchen die Rationalisten durch äusserlichen Prunk zu ersetzen, aber die Beschreibungen grosser Männer und grosser Handlungen können ihr den Zauber nicht erstatten, den nur die Wärme des Gefühls ihr verleihen kann.

In ihrer Empörung gegen jede literarische Ueberlieferung und besonders gegen das Erscheinen von Wundern in der Poesie haben Hobbes und D'Avenant die Schriftsteller der Renaissance und speziell Spenser im Sinne, der das beste Beispiel zu der Frage bietet, was unter poetischer Wahrheit zu verstehen sei. Als der beste Vertreter der Renaissance wurde Spenser damals, wie ein Jahrhundert später, bei einer neuen Veränderung des englischen Geschmacks, von Freund und Feind viel umstritten.

Hobbes liess in der Vorrede zur ersten Probe seiner Uebersetzung Homers (1673) etwas von der Strenge seiner älteren Ansichten nach, ohne jedoch seinen Standpunkt wesentlich zu ändern. Er gab zu, dass der Schwung der Phantasie von allen Eigenschaften der Poesie die wirksamste und notwendigste sei, und erhob Homer hoch über Virgil wegen des Reichtums und der Kraft seiner Epen. (Hobbes, hg. v. Molesworth, X, S. III—X.)

Edward Phillips hat in seinem Theatrum poetarum den Unterschied zwischen Hobbes' Ansichten im Jahre 1650 und 1673 betont. Die ältere, streng rationalistische, stimmte am besten mit der materialistischen Lehre überein, wie sie im XVII. Jahrhundert begriffen wurde. Denn damals war diese Lehre mit einer Vergötterung der Vernunft gepaart, welche die Wissenschaft zur Herrscherin der Welt erheben wollte und den Wert der Kunst und Literatur verkannte. Ebenso gut hätte die Theorie vom

sinnlichen Ursprung der Ideen zu einer Verherrlichung der unbewussten Seelenkräfte und ihrer Thätigkeit führen können. Denn sie erkannte der Phantasie und dem Instinkt eine fast unbegrenzte Herrschaft über das praktische Leben zu und Hobbes selbst räumte ihnen in der Vorrede zu seinem Homer den Vorrang in der Poesie ein. Dieser Gedanke hätte sich zu einem Systeme der Aesthetik erweitern können, aber der Materialismus entwickelte sich nicht in dieser Richtung.

Von dem französischen Neoklassizismus unterscheidet sich der Rationalismus nicht nur durch seine logische Uebertreibung des Vernunftprinzips, sondern auch durch seinen engen Zusammenhang mit den religiösen und politischen Verhältnissen der Zeit. Die Regsamkeit des englischen Parteigefühls auf allen Gebieten des Volkslebens gibt auch den belletristischen Büchern der Engländer ihren Inhalt, während die der Franzosen sich zu oft mit leeren Formen, mit einer saubern Anordnung und Verbindung der Ideen, mit feinen Wendungen im Ausdruck begnügen. Wie die französische Dichtung zur Formspielerei hinneigt, so bildet sich auch die französische Kritik zu kleinen und kleinlichen Regeln aus, welche bei ihrer Beachtung vieler Nebensachen manchmal die Hauptsache übersehen.

Die prosaische Dichtung, welche von der Kritik der Rationalisten gefordert wurde, ward von Waller ins Leben gerufen. Unter den prosaischen Stoffen und Ideen, welche er in prosaischem Sinne, aber in gebundener Sprache behandelte, fehlen auch kritische Fragen nicht. In der Besprechung derselben schliesst er sich an D'Avenant an, dessen Epos Gondibert er mit Bewunderung begrüsst. (I, 225.) Die Wahrscheinlichkeit des Inhalts und die zierliche, höfische Sprache sind die Vorzüge, die er darin hervorhebt. Den Zauber der freien Erfindung,

dem sie entsagen, suchen die Rationalisten durch die Gefälligkeit des Rhythmus, durch passende Vergleichungen und Sentenzen, durch den Ton der feinen Gesellschaft zu ersetzen. Wie D'Avenants Kritik die poetische Empfindung strenger ausschliesst, als die französische, so erscheint Wallers Poesie nüchterner als die von Boileau.

Hobbes, D'Avenant und Waller lebten längere Zeit in Frankreich, aber erst in ihren reiferen Lebensjahren, sodass dieser Aufenthalt auf die Ausbildung ihrer literarischen Ansichten keinen Einfluss ausüben konnte. Jonson bemerkt richtig, dass Wallers Manier im ältesten seiner Gedichte, das er in seinem sechzehnten Jahre (1623) schrieb, ganz fertig erscheint. (Jonson, I, 10.) In seiner Jugend stand er zunächst unter einheimischem, dann auch unter italienischem Einfluss. (Fenton bei Waller, II, 62, 81.) Er erscheint im Jonsonus Virbius als einer der wärmsten Lobredner Jonsons. Es ist also nicht anzunehmen, dass er bedeutende Anregungen aus Frankreich erhalten habe.

Eine Herrschaft des französischen Geschmacks in England hätte nur zur Zeit, wo Karl II. nach der Heimat zurückkehrte, also um das Jahr 1660 anfangen können, und dann konnte sie auch nur das Geschlecht beeinflussen, welches jung und empfänglich genug war, um eine fremde Richtung anzunehmen. Das war bei keinem der drei erwähnten englischen Rationalisten der Fall.

Verstärkt wurde der englische Rationalismus durch den Einfluss eines Franzosen, der mit Hobbes und besonders mit Waller und Cowley befreundet war und sich nach der Restauration lange Jahre in London aufhielt. Es ist St. Evremond, den wir, nach seinem Leben und seinen Ansichten, fast als einen Engländer ansehen können. (Saintsbury, Miscellaneous Essays.) St. Evremond übte auf die zahlreichen jungen Höflinge, die sich der Lite-

ratur beflissen, einen bedeutenden Einfluss aus. Bei ihm herrscht die trockene Verständigkeit so ausschliesslich, dass er die poetische Empfindung als eine rätselhafte, fast unheimliche Erscheinung ansieht. Er nennt sie zugleich göttlich und wahnsinnig (IV, 288.) und glaubt, dass sie mit dem gesunden Menschenverstande unvereinbar sei. Vor der neoklassischen Anschauungsweise hat die seinige wenigstens den Vorzug, dass er den Gegensatz zwischen der Verstandesbildung seiner Zeit und der antiken Denkart nicht zu verbergen sucht: zur Hebung des Widerspruches fehlt ihm allerdings der Wille und die Kraft. Dem Altertum tritt er so fremd entgegen, wie Hobbes oder D'Avenant. Er erkennt den religiösen Ursprung der Tragödie und der Epopöe und die Unmöglichkeit, die toten Göttergeschichten wieder zu erwecken, welche ihm ebenso abenteuerlich und viel unsittlicher erschienen, als die verachteten Rittersagen. (Du merveilleux qui se trouve dans les poemes des anciens. IV, 284.) Mit der Weltanschauung des Altertums muss auch seine literarische Praxis verschwinden, und die moderne Dichtung, sofern es noch eine geben soll, muss ganz von neuem aufgebaut werden.

St. Evremond steht mit seiner Denkart auf der äussersten Stufe des Rationalismus, denn er möchte jede Regung des Gemüts unterdrücken und den Menschen zu einer Maschine erniedrigen, welche nur äussere Zwecke verfolgt, ohne auf ihr eigenes Dasein Wert zu legen. Wallers nüchterne Dichtung ist nicht viel inniger, als St. Evremond es wünschen möchte; D'Avenants episches Ideal ist etwas anregender, und Hobbes, besonders in seinen späteren Schriften, zeigt wiederum mehr Verständnis für Poesie als D'Avenant. Ueber diese vier Stufen des Rationalismus erhebt sich die neoklassische Denkart, welche hohe und reine Dichtung in der Ver-

gangenheit verehrt und für die Zukunft wünscht, aber die zu ihrer Entstehung nötige Freiheit des Genies einschränken will.

3. Die Romantiker.

Den zwei besprochenen kritischen Richtungen standen im XVII. Jahrhundert zwei andere entgegen, welche beide eine empfindsame eher als eine rationalistische Poesie begründeten. Beide fanden im Bewusstsein des englischen Volkes und in seiner Literatur eine feste Stütze und stellten dem heidnisch antiken und dem freidenkerisch rationalistischen Ideale ein christlich nationales entgegen. Die eine dieser Richtungen hielt an der Dichtung fest, welche durch eine ununterbrochene Kette mit dem Mittelalter zusammenhing und in der feudalen Weltanschauung wurzelte. Sie wies auf die Meisterwerke der Elisabethanischen Zeit zurück und leugnete die Notwendigkeit einer Umkehr in neue Bahnen. Die andere begeisterte sich an dem innigen religiösen Leben, das die ganze Zeit erfüllte, und wies auf die Bibel als die Quelle aller literarischen wie aller sittlichen Vollkommenheit hin.

Die erstere dieser Schulen, welche der Ueberlieferung aus der Zeit der Königin Elisabeth huldigt, wollen wir die romantische nennen. Ihre Vertreter im XVII. Jahrhundert waren an Zahl und innerem Wert besonders bedeutend. Zu ihnen gehören Cowley, Sir William Temple, Sir Robert Howard, ein Vetter Drydens, und Dryden selbst im grösseren Teile seines Lebens. In seiner Jugend und in seinem Alter feiert er besonders Shakespeare, dann auch Jonson, Fletcher und Spenser mit Begeisterung, und nur während einer kurzen Periode in der Mitte seines Lebens spricht er mit Verachtung von dem letzteren. (S. 37 der vorliegenden Schrift.)

Durch alle seine Verwandlungen aber blieb er dem göttlichen Shakespeare treu, dessen Geist, nach Drydens Worten, alle Charaktere und Leidenschaften umfasste. (VI, 282.) De Quincey bemerkt mit Recht, dass Dryden die Literatur geplündert und die Sprache erschöpft hat, um Ausdrücke zu finden, welche Shakespeares Genie würdig feierten. In seinem Geiste gingen, wie im Leben, Lehrsätze und Systeme auf und nieder; das Kunstwerk blieb und erregte stets dieselbe Bewunderung. Diese Bewunderung aber äussert sich auf zwei sehr verschiedene Weisen. Manchmal wird die ganze Zeit der Elisabeth gepriesen und beinahe angebetet; dann erscheint Shakespeare als der Erste und Beste unter seinen Zeitgenossen und Freunden. Oefter aber werden seine Vorzüge den Mängeln seiner Zeit entgegengestellt und dann ragt er wie eine übermenschliche Gestalt über den Verhältnissen seiner Zeit und seines Standes hervor. Ihm sollen Bildung und Gelehrsamkeit gefehlt haben, aber der innere Reichtum seines Geistes machte sie ihm überflüssig. Fremde Muster entbehrte er leicht, da er Alles aus sich selbst schöpfen konnte. Regeln brauchte er nicht, denn das Genie allein ist mehr wert, als alle übrigen Vorteile zusammen.

Diese Ansicht steht in engem Zusammenhang mit dem Unterschiede, den Dryden in seinen späteren Jahren zwischen mechanischen und höheren Schönheiten aufstellte. (S. 65.)

---

*) Der letztere Ausspruch befindet sich in einem Briefe Drydens an Rymer (in Dennis Letters, 1696. S. 53), welcher zwischen den Jahren 1694—96 entstanden sein muss. Er enthält wohl den ersten Ansatz zum Begriffe des Genies, welcher später von Young entwickelt, von Lessing angenommen und von Stürmern und Drängern verbreitet wurde.

Während Dryden in seinen Urteilen über die Zeit der Elisabeth wechselt, ist sein Vetter Howard beständig in seiner Bewunderung für die Dichtung und besonders für die Bühne des Vaterlandes. Auch Cowley gedenkt mit liebevollen Worten der Entzückung, mit welcher ihn die wunderbaren Sagen und die wohlklingenden Stanzen der Fairy Queen in seiner Jugend erfüllten. (II, 340.) Hatte die französische Richtung auch beim Hofe gesiegt, so begegnete sie doch in der Nation dem hartnäckigsten Widerstande. Die Literatur der Renaissance hatte sich zu tief in das Bewusstsein des Volkes eingewurzelt, um einer aufgedrungenen fremden weichen zu können. Zwar sind die urkundlichen Beweise dieses Widerstandes so wenig zahlreich, dass wir auf ein Gleichgewicht zwischen der neoklassischen und nationalen Richtung schliessen müssten, wenn wir die gesellschaftlichen Verhältnisse am Hofe der Stuarts aus den Augen verlieren könnten. Der Hof verfügte über Vorteile, die ihm die Herrschaft der Mode zusicherten: dem Dichter, der sich seine Gunst erwarb, standen die Pressen der Buchhändler und die Bühnen der Theater offen; er war gewiss, adelige Gönner, Pensionen und einträgliche Aemter zu erhalten. Aber diese Herrschaft erstreckte sich nicht weiter als Westminster. Schon in der City hielten sich die Kaufleute und Bürger von fremden Sitten und Anschauungen frei, und in den Grafschaften freute sich der Edelmann an seinem Spenser und Shakespeare, ohne sich darum zu bekümmern, dass die Hauptstadt neue Muster feierte und nachahmte. Sir William Temple mag als ein Vertreter des stolzen Landadels gelten, der seinen Geschmack nicht vor der Willkür der Stuarts beugte. Dieser Stand empfand wenig Bedürfnis, seine Ansichten schriftlich zu bekunden, und selbst Neudrucke der alten Dichter waren fast überflüssig zu einer Zeit, wo Papier und Einbände

stark genug waren, um Jahrhunderte zu überdauern. Der altenglische Geschmack war also nicht vernichtet, sondern nur vom geräuschvollen Vordergrunde des Nationallebens verdrängt.

Neben der mehr historischen Frage, ob einheimische oder fremde Muster nachzuahmen seien, wurde auch die rein theoretische Frage erörtert, ob die Dichtung von dem Verstande und von äusseren Regeln, oder von inneren, subjektiven Trieben, geleitet werden müsse. Die erstere Ansicht wird von den neoklassischen Bewunderern der Franzosen, die letztere von den romantischen Freunden Altenglands vertreten. Mit der Anschaulichkeit, welche der Schriftsteller nur seinen eigenen Erlebnissen verleihen kann, beschreibt Dryden den Kampf zwischen der Vernunft und der erregten Phantasie. (II, 138.) Zur Hebung des Gegensatzes sucht er einen Anhaltspunkt bei Hobbes, dessen psychologische Lehre (Leviathan, de Homine, VIII, 35) er in der Vorrede zum „Annus Mirabilis“ seinen eigenen Ansichten zu Grunde legt. Dort bezeichnet er die Poesie als das Werk der Einbildungskraft, welche die Aehnlichkeiten der im Gedächtnis bewahrten Ideen aufsucht und daraus eine richtige und anschauliche Beschreibung der Sache verfertigt. (Andersons Ausg. 16.) Diese Definition ist eigentlich nur ein Protest gegen das willkürliche Spiel mit Gegensätzen und Wörtern, welches öfters die Dichtung der Renaissance verunstaltet. Gleichfalls aus Hobbes entlehnt ist die gegen Howard gerichtete Behauptung Drydens, dass die Handlung des Dramas vom Verstand geordnet werden müsse; der Ausdruck dagegen, der nur auf die Phantasie einwirke, solle vom Verstand kein Gesetz erhalten. (II, 417—418.) Der zweite Teil dieser Behauptung gleicht einer Entschuldigung des schwulstigen Stils in Drydens eigenen Dramen.

Aehnlich wie Dryden sucht Rymer zwischen Phanta-

sie und Verstand zu vermitteln, aber mit Rapin, dessen Ansichten er annahm und dessen Réflexions sur la Poétique er ins Englische übersetzte (1694), überlässt er dem Verstande die Führung. Rapins Zweck war, die Poesie gegen den Spott solcher Rationalisten wie St. Evremond in Schutz zu nehmen. Mit dem Wunsche, ihr die Gunst der nüchternen Zeit zurückzugewinnen, welche die Ueberschwenglichkeit der Renaissance abstiess, riet er den Dichtern an, Zusammenhang und Gliederung in ihre Werke zu bringen; als Muster dieser Eigenschaften hielt er ihnen Virgil vor. (I, 115.)

Mit ihm teilte Rymer die Abneigung gegen die romantischen Zaubergeschichten bei Ariost und Spenser. Mit ihm bekämpft er auch die Rationalisten, deren Lieblingswerke Gondibert er die höheren poetischen Vorzüge absprach. Gleichfalls im Sinne Rapins pries er Ben Jonson als den Begründer der neoklassischen Literatur in England, da er allein zu seiner Zeit kritisches Wissen besessen habe.

Rymer machte mit diesen Ansichten vielleicht weniger Aufsehen, als die Literarhistoriker annehmen. Dryden erwähnte ihn öfters, aber wich in seinen späteren Jahren von seinen Ansichten ab. Drydens Noten zu einer nie beendigten Widerlegung von Rymer gehören zu den wertvollsten seiner kritischen Schriften.

Den Widerstand, auf welchen seine Ansichten stiessen, beschreibt Rymer in seinem Buche über die englischen Dramatiker. (1678.) Er teilt dort seine Gegner in drei Gruppen ein, deren erste nur die Erfahrung der Bühne gelten lasse und alle Theorien der Dichtung verwerfe; die zweite erkläre, dass die Dichtung nur die Tochter der Begeisterung und Phantasie sei und vom Verstande kein Gesetz erhalten solle; die dritte verwerfe die französischen Regeln, weil sie Handlung und Intrigue auf der Bühne

unmöglich machen. (8.) Fast mit denselben Worten, welche Rymer seinen Gegnern in den Mund legt, bekämpft Howard die raisonnirenden Dichter (argumentative poets). Er vergleicht sie mit dem Arzte des Sancho Pança, welcher die besten Gerichte vom Tische seines Herrn verbannt und ihn vom Geruch und vom Anblick der Speisen ernähren will. (Vorrede zum Duke of Lerma. 1668.) Sir W. Temple schliesst sich in seinem Essay en Poetry dieser Meinung an. Eine edle Glut des Geistes hält er für die wahre Quelle der Poesie und Musik, was schon in der Sage, die Apollo zugleich zum Gotte der Sonne, der Dichtung und des Gesanges macht, angedeutet sein soll. (236.) Mit Howard verwirft Temple die französischen Regeln als unnütz oder hinderlich. (238.)

Wie über den Ursprung und das Wesen der Poesie, so widersprachen sich Romantiker und Klassiker auch in Bezug auf ihre Aufgabe. Die Neoklassiker glaubten, dass alle Poesie belehrend sein müsse, und pflegten daher mit Vorliebe die Gattungen, welche aus der Beobachtung der Welt einen praktischen Schluss ziehen, nämlich die Satire und die Sittenkomödie. (St. Evremond, III, 19.) Die Romantiker dagegen verbannten diese Gattungen aus dem eigentlichen Gebiete der Dichtung nach der Grenze, wo Poesie und Prosa einander berühren. (Dryden in W. Scots Ausg. XVIII, 281.) Die Frage, ob die Reflexionsdichtung zur Poesie im engern Sinne gehöre, wurde hundert Jahre nach St. Evremond und Dryden, in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, wiederum zum Angelpunkte des Streites zwischen der neuauflebenden Romantik und dem Neoklassizismus.

Viel einseitiger, als bei Dryden, erscheint die Abneigung gegen die gemütlose Härte der Verstandesbildung bei Cowley. Die Nesseln der Satire verabscheut er als Erzeugnisse des schlechten Bodens der Stadt, während die

reine Poesie fern von der Eitelkeit und dem Laster der grossen Welt, in der glücklichen Einsamkeit des Landes blühe. (II, 322.) Dieser Ruf zur stillen, einfältigen Natur klingt wie eine prophetische Warnung an der Schwelle des pseudoklassischen Zeitalters. Er wurde, wie wir sehen werden, schon am Anfange des XVIII. Jahrhunderts in der englischen Kritik gehört und wiederholt, und drang über die Küsten Englands zu Rousseau und Herder. Dass die Sehnsucht nach der Natur bei ihm keine vorübergehende Grille, sondern ein tiefes Bedürfnis war, bewies Cowley, indem er sich vom Hofe entfernte und nach Chertsey zurückzog, wo er ein Gedicht über die Pflanzen verfasste. (Grosart.)

In dem Streite zwischen Romantik und Neoklassizismus wurden ausser den drei erwähnten Fragen, ob Phantasie oder Vernunft die Quelle der Poesie sei, ob fremde Muster nachzuahmen seien, ob die Reflexionsdichtung als echte Poesie angesehen werden dürfe, auch viele aufgeworfen, welche Nebensachen betreffen, oder nur für jene Zeit von Belang waren. Eine derselben wurde so eingehend untersucht, dass auch wir uns etwas dabei aufhalten müssen. Es ist die Frage, ob das neue englische Theater dem französischen oder dem altenglischen nachgebildet werden müsse. Nicht allein durch seine Bedeutung in der Literatur beider Völker sonderte sich das Drama von den übrigen Gattungen der Zeit ab. Es hatte auch während der Rebellion eigene Schicksale erfahren. Die Puritaner hatten die Schauspielhäuser geschlossen, wo die Werke Shakespeares und Jonsons erst ihre volle Bedeutung und Wirksamkeit erhielten. Die Schauspieler mussten sich einen anderen Beruf wählen, das Volk entwöhnte sich der dramatischen Darstellung, und bei der Rückkehr Karls II. musste die Bühne ganz von neuem eingerichtet werden.

Dieser Bruch im dramatischen Leben Englands war

den Neuerungen der Neoklassiker günstig, welche mit einer neuen Gattung, dem heroischen Schauspiele, die Bühne in Besitz nahmen. Aber auch dieses musste nach englischem Geschmacke zugerichtet werden, und bald entstanden bei Dryden, dem fruchtbarsten Verfasser von heroischen Dramen, Zweifel über die Möglichkeit, eine den französischen Regeln entsprechende Bühne in England einzuführen. Der Erörterung dieser Zweifel sind die meisten von Drydens Vorreden und die kritischen Schriften Howards gewidmet. Sie beschäftigen sich besonders mit den drei folgenden Punkten:

1. Soll die Bühne das gewöhnliche Leben treu nachahmen, d. h. wahrscheinlich sein?

2. Soll die Handlung einfach oder mehrfach sein?

3. Ist das zu Shakespeares Zeit übliche Gemisch von Scherz und Ernst zulässig?

1. Dryden unterscheidet die Wahrheit auf der Bühne von der Wirklichkeit des gemeinen Lebens. Wenn der Zuschauer vergessen kann, dass er in einem Schauspielhause sitzt, um an die Vorgänge, die sich vor ihm abspielen, zu glauben, wird er auch manche andere Unwahrscheinlichkeit hinnehmen. — In demselben Sinne rechtfertigt Congreve den Monolog, nicht als eine Möglichkeit des Lebens, sondern als eine Notwendigkeit der Bühne. Im Monolog spreche der Schauspieler nicht zu sich selbst, er denke laut, damit die Zuhörer seine Gedanken kennen lernen.

An die Regel der Wahrscheinlichkeit reiht sich die Frage nach der Zulässigkeit des Reimes auf der Bühne an. Von Dryden und Howard wurde sie mit einer Ausführlichkeit und Heftigkeit untersucht, welche an den im XVI. Jahrhundert von den Bewunderern des Altertums gemachten Versuch, den Reim aus der englischen Dichtung zu verbannen, erinnert.

2. Eine andere Regel der französischen Bühne, dass gewaltsame blutige Handlungen besser von einem Zeugen erzählt als auf dem Theater aufgeführt werden, missbilligten sowohl Dryden als Howard. Howard beruft sich auf einen Ausspruch bei Horaz:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus,

um die Handlung der Erzählung vorzuziehen. Dryden bekennt, dass die griechische Tragödie, welche grossenteils aus Reden und Chören zusammengesetzt ist, übersichtlicher und schöner ist, als das bewegte englische Drama; das letztere aber soll den Hauptzweck der Poesie, die Erregung des Gefühls, besser erreichen. (XV, 382.) In der Vorrede zu Troïlus and Cressid empfiehlt er die Einheit der Handlung für das Trauerspiel, und rechtfertigt zugleich die doppelte Handlung im Lustspiel mit dem Vorgange des Terenz und dem Geschmack des englischen Volkes. (VI, 261.)

In Drydens Schriften über das Theater kehrt öfters die Ansicht wieder, dass die Belustigung der Zuschauer doch das erste Ziel der dramatischen Kunst sei und dass diese daher kein höheres Gesetz kenne, als den Willen des Publikums. Wie viele Dichter seiner Zeit ernährte sich Dryden grossenteils von den Einkünften seiner Schauspiele, sodass er unmittelbar vom Zeitgeschmack abhing. Dennoch fehlt es besonders in seinen älteren Schriften, z. B. im Essay on Dramatic Poesy (1668) nicht an Zeichen, dass er die Mängel seiner eigenen Stücke und die Vorzüge des klassischen Dramas einsah.

3. Eine Eigentümlichkeit des romantischen Dramas, welche im XVII. Jahrhundert besonders missfiel, war das Gemisch von Scherz und Ernst, u. a. bei Shakespeare. Der sonst so romantische Howard verwarf es und lobte Jonson, weil er sich stets davon bewahrt hatte. Dryden

hat es bald getadelt, bald gebilligt, und rechtfertigte es einmal mit der logischen Regel, dass Gegensätze einander hervorheben.

Das Lob, welches sowohl von Dryden als von Howard dem Ben Jonson gespendet wurde, beweist, wie sehr beide von neoklassischen Anschauungen angesteckt waren. Beide erheben die englische über die antike Komödie, und Dryden bemüht sich mehrmals, zwischen antiker und moderner Komik einen Unterschied festzustellen. Der von Jonson auf die Bühne gebrachte Humor soll das neuere Lustspiel kennzeichnen. Dryden definirt in der Vorrede zum Mock Astrologer (1671) den Humor als die Darstellung der Schwächen eines Charakters, also als ein Erzeugnis der Urteilskraft.

In ihrer Bewunderung für die Komödie der Neuzeit gehorchen Dryden und der Romantiker Howard zugleich ihrer Verehrung für die Literatur der Renaissance und der rationalistischen Neigung zur Reflexionsdichtung, und treffen mit dem Rationalisten St. Evremond zusammen. Aus den erwähnten Urteilen geht hervor, wie gross das Ansehen Shakespeares, Jonsons und überhaupt der Dichtung aus der Zeit der Elisabeth im XVII. Jahrhundert blieb. Die Bücher jenes Jahrhunderts legen nur ein unvollständiges Zeugnis von seiner Verehrung für die ältere Dichtung ab, denn die Elisabethaner legten auf theoretische Erörterungen nicht denselben Wert, als die Neoklassiker, oder leugneten selbst, wie Howard und Temple, den Nutzen der Regeln. In der geschlossenen Londoner Gesellschaft war übrigens der mündliche Verkehr genügend, um eine Meinung zu erhalten oder zu verbreiten. Die meisten kritischen Schriften der Zeit verdanken ihren Ursprung der gesprochenen Kritik, welche die Verfasser im Theater, am Hofe oder im Kaffeehause

vernahmen. Drydens Essay on Dramatic Poesy ist sogar in der Form eines Gespräches zwischen dem Autor, seinem Vetter Howard und anderen Freunden verfasst.

4. Die christlich-moralische Kritik.

Während die Geschichtsschreiber der englischen Literatur gewöhnlich nur auf einen Streit zwischen der englischen Romantik und dem französischen Neoklassizismus hindeuten, haben wir in der kritischen Literatur des XVII. Jahrhunderts schon drei Schulen entdeckt, indem wir neben der antikisirenden neoklassischen Richtung Rymers auch eine vom Einflusse des Altertums freie Schule von Rationalisten unterscheiden, welche von Hobbes, D'Avenant, Waller und St. Evremond vertreten ist. Eine vierte kritische Schule ist die christlich-moralische von Milton und seinem Neffen Edward Phillips. Diese war nicht minder national und weit moderner, als die Romantik, denn sie hatte ihre Wurzeln im Puritanismus, der erst im XVII. Jahrhundert zur Herrschaft gelangt war.

An religiöser Dichtung hat es in der englischen Literatur nie gefehlt; besonders musste eine religiöse Bewegung, wie die Reformation, ein Echo in der Literatur finden und sich an dem reichen poetischen Gehalte der Bibel begeistern. Im XVII. Jahrhundert kann man die religiösen Dichter nach Dutzenden zählen. Selbst der prosaische Waller lobt die Propheten als die Muster der Dichter (I, 122) und hebt die enge Verwandtschaft zwischen der poetischen und der religiösen Begeisterung hervor. (I, 191.) Unter den geistlichen Dichtern der Zeit nimmt Milton eine so eigentümliche Stellung ein, dass wir bedauern müssen, keine Schrift von ihm zu besitzen, welche ausschliesslich literarische Fragen behandelt. In einigen Stellen seiner politischen Schriften jedoch, beson-

ders in „The Reason of Church Government" (1641), hat er den Kern seiner kritischen Ansichten niedergelegt. Ausserdem besitzen wir ein Buch von seinem Neffen und Zögling Edward Phillips, das im Jahre 1675 unter dem Titel Theatrum Poetorum erschien und kurze Urteile über bedeutende Dichter enthält. Das Büchlein weist öfters auf Miltons Ansichten und Schriften hin, und die Anschauungen, welche Phillips darin ausspricht, tragen unzweideutige Spuren von Miltons Einfluss.

Unter den älteren literarischen Schulen bekämpft er die Rationalisten und die Neoklassiker. St. Evremond hatte allerdings die religiöse Begeisterung als die Quelle der antiken Dichtung bezeichnet, aber verbot zugleich dem modernen Dichter, seinen christlichen Glauben poetisch auszudrücken, da er den Frommen weltlich und den Ungläubigen albern erscheinen müsse. (III, 79.) Wie Boileau fand St. Evremond die christliche Lehre zu fürchterlich für den eiteln Schmuck der Poesie. (IV, 275.) Dieser prosaischen Denkart versucht Phillips die Stütze von Hobbes' Autorität zu entziehen. Er behauptet, dass der Philosoph die Ansichten seines Freundes D'Avenant nur aus Gefälligkeit gebilligt habe und dass seine wahre Meinung nur in der Vorrede zu seiner Uebersetzung Homers zu suchen sei. (177.) Den in England eindringenden französischen Geschmack greift Phillips mit der Bemerkung an, dass die literarische Vortrefflichkeit von der Mode unabhängig ist und alle Aenderungen des Geschmackes überleben muss. (S. 19 der Vorrede.)

Wie die Kritiker der Renaissance erhebt Phillips das poetische Vermögen über alle übrigen Fähigkeiten der Seele; es sei sowohl von dem Witze als dem Verstande verschieden und sei weder durch Wissenschaft noch durch Uebung erreichbar. Die strengste Befolgung der Regeln könne es nicht ersetzen, wenn es fehle, und dem unregel-

mässigsten Gedichte verleihe es Anmut und Kraft. (S. 30 der Vorrede.) Auf die Freiheit des Genies legt Phillips solches Gewicht, dass er den Reim als eine hindernde Fessel verwirft. Auch in der Wahl seiner Ausdrücke soll der Dichter die grösste Freiheit geniessen: er darf selbst seltene und technische Wörter in seine Verse aufnehmen. (22—27.)

Zu diesen, den neoklassischen entgegengesetzten Aeusserungen wurde Phillips durch seine Bewunderung für das Paradise Lost veranlasst. Gleichfalls an das Epos seines Oheims denkt er, wenn er die epische über alle übrigen Gattungen der Poesie erhebt, und die Fülle der Erfindung als das echte Merkmal des Dichters bezeichnet. (33.) Bei seiner Feindschaft für die Pseudoklassiker bewundert Phillips die Dichtung des Altertums und der italienischen Renaissance. Milton hatte sich längere Zeit in Italien aufgehalten und nennt Tasso unter den Epikern, welche er studirte, ehe er sein Meisterwerk anfing. (Graham, 80.) Sein Neffe erkannte die vielen Rechte an, welche Italien auf Englands Dankbarkeit hatte, und verteidigte besonders den Gebrauch italienischer Formen, wie stanze, canzone, sonnet. (19—21.) Beide bewunderten die kritische Literatur des Altertums. Aristoteles, Horaz und ihre italienischen Kommentatoren empfiehlt Milton der Jugend, um ihren Geschmack zu reinigen und zu erheben, und ihr zu zeigen, wie herrlich die Poesie in göttlichen und menschlichen Dingen benutzt werden könnte. (To Hartlib, 281.) Phillips erkennt, dass alle Völker und Zeiten im Altertum Vorbilder und Vorschriften gesucht haben.

Diese Verehrung für das Altertum schliesst eine warme Liebe für die englische Romantik nicht aus. Die Mannigfaltigkeit von Miltons Wissen machte ihn für die verschiedensten Arten von Büchern empfänglich, und hielt

ihn von aller kleinlichen Beschränktheit des Urteils frei. Die von manchen seiner Zeitgenossen verachteten Ritterromane nennt er mit Bewunderung. (Graham, 6.) Er beabsichtigte bekanntlich ein Epos über König Arthur zu dichten, und nahm in seinen kleineren Gedichten manche romantische Motive auf. Sein Erstlingsgedicht war ein begeistertes Lob Shakespeares. (Massons Ausg. II, 413—414.) In dieses Lob stimmte Phillips mit ein; sein Urteil kann den vielen Zeugnissen der Zeit über Shakespeare hinzugefügt werden. (194.) Auch Chaucer, den Addison später so sonderbar missverstand, preist Phillips unter den grossen Dichtern der Nation. (S. 14 der Vorrede.)

Der Geschmack von Milton und Phillips verwirrt uns fast durch seine Vielseitigkeit: für alle Arten der Poesie scheinen sie Verständnis zu besitzen. Ein Buch aber wählte sich Milton vor allen zum Leitstern: das war die Bibel, deren poetischer Wert schon vielfach anerkannt und ausgenutzt worden war. Sidney hatte die geistliche Dichtung als die höchste bezeichnet und auf die literarische Bedeutung der Heiligen Schrift hingewiesen. (33.) Mit Hilfe der Kommentatoren entdeckt Milton darin vielerlei Gattungen der Poesie. Das Buch Hiob sieht er als ein kurzes Epos, das Hohelied Salomonis als ein Pastoraldrama und die Offenbarung Johannes als ein erhabenes Trauerspiel an. (Graham, 81.)

Solche Betrachtungen mussten die bibelfeste puritanische Zeit besonders anregen, doch fanden sie erst am Anfange des XVIII. Jahrhunderts allgemeine Aufnahme. Als das Paradise Lost, welches ihnen erst einen kräftigen Antrieb gab, im Drucke erschien, hatte die Nation sich schon von den Puritanern abgewendet und Miltons Person und Ansichten waren den herrschenden Kreisen missliebig. Dennoch entging sein Werk nicht lange der Auf-

merksamkeit der englischen Kritik, und schon im Todesjahre Miltons bearbeitete Dryden es zu einem Drama und sprach sich in der Vorrede über die neue christliche Epopöe aus. Die vielen französischen Kritiker und Dichter, welche dem streng heidnischen Boileau gegenüber die geistliche Dichtung vertraten, mögen Dryden in seiner Ansicht geleitet haben; er erwähnt sie aber nicht und folgert aus den Grundsätzen von Boileau und Rapin selbst einen Schluss, den sie gewiss verworfen hätten, nämlich, dass das Wesen und die Vollkommenheit der Poesie in ihrem Reichtum an Bildern besteht. (V, 120.) Die beste Dichtung sei also diejenige, deren Bilder den Leser am meisten bewegen. Daraus folgt, dass übernatürliche Stoffe, wenn sie im Volksglauben einen Anhalt haben, sich am besten für die Poesie eignen. Weder Milton noch Phillips hatten für die religiöse Dichtung einen so ausschliesslichen Vorrang beansprucht.

Nach seiner Bekehrung zur katholischen Kirche, welche von einer Rückkehr zu inniger Frömmigkeit begleitet wurde, beschäftigte Dryden sich wiederum mit Miltons Epos. Nach einer vollen Anerkennung seiner Vorzüge entwickelt er einen von ihm selbst entworfenen Plan, nach welchem die Wunder des christlichen Glaubens in ein Epos einzuführen seien. Jedes Volk soll seinen eigenen Schutzengel haben, der, die Teufel und die Feinde seiner Schützlinge bekämpfend, in die Handlung eingreifen soll. (XIII, 20 ff.) Wahrscheinlich wollte Dryden ein Gedicht nach diesem Plane schreiben, denn er legt ihn mit grosser Wärme und Ueberzeugung auseinander. Seine Schüler Addison und Dennis beschrieben in ihren Gedichten solche nationale Schutzengel.

So war es dem vielseitigen Dryden beschieden, auch die von Milton begründete christlich-moralische Richtung in der englischen Kritik zu vertreten. Ihre volle Ent-

wickelung aber erreichte diese Richtung nicht im XVII., sondern im ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts. Denn für die Kritik war das XVII. Jahrhundert eine Zeit der Gährung und des Kampfes. Entgegengesetzte Ideale aus alter und neuer Zeit, aus der Fremde und aus England stiessen unordentlich aufeinander, verdrängten und verschoben einander, ohne dass die Frucht dieser wirren Thätigkeit den in den Streit Verwickelten sichtbar wurde. In ihren Widersprüchen bieten Drydens kritische Schriften ein treues Bild der herrschenden Verwirrung.

5. Drydens vermittelnde Stellung.

In zahlreichen Vorreden, Essays, Streitschriften, Prologen und Epilogen hat Dryden seine Ansichten niedergelegt und nach längerem Suchen ist es uns unmöglich gewesen, ihn zu irgend einer der erwähnten Schulen zu rechnen. Er gehört vielmehr nach einander zu allen, da er alle der Reihe nach bekämpft und verteidigt. Umsonst haben wir versucht, einen regelmässigen Uebergang von einer zur anderen wahrzunehmen: es gibt weder einen historischen, noch einen logischen Zusammenhang zwischen seinen Ansichten. Die Biographen haben diese Thatsache verschieden zu erklären versucht. Saintsbury beschuldigt ihn, seinen Stoff nicht immer gründlich durchdacht zu haben und öfters mehr an seine eigenen Versuche und Erfahrungen, als an die abstrakten Fragen zu denken, die er besprach.

Es ist nicht zweifelhaft, dass Dryden sich oft durch den Wunsch, seine neuesten Arbeiten zu verteidigen, zu gewagten Theorien hinreissen liess. Doch hatte er, trotz seiner Verbindungen mit dem Hofe, soviel Freiheit, dass er seine Stoffe und die Weise, in welcher er sie behandelte, selbst wählen konnte. Der ausserordentliche

Wechsel in seinen Ansichten muss teilweise daraus erklärt werden, dass er weder in seiner eigenen Geistesanlage, noch im Geschmacke seiner Zeit eine feste Richtschnur hatte, sodass er sich von persönlichen und parteiischen Neigungen, sowie von dem Wunsche, das Wohlwollen adeliger Herren zu erwerben, oder einen verhassten Gegner zu verspotten, leiten liess.

Die verhältnismässige Gleichgiltigkeit Drydens für kritische Grundsätze hatte den Vorteil, dass sie ihm eine unbefangene und vorurteilsfreie Betrachtung aller literarischen Erscheinungen gestattete. Oft misst er sie nach historischen und sittlichen Massstäben, was allerdings die Begriffe etwas verwirrt, aber dem Urteile grösseres Gewicht verleiht. Daher lobt Jonson Drydens Kritik, weil sie keine langweilige Sammlung von Lehrsätzen und kein schonungsloses Aufdecken von Fehlern, sondern eine inhaltvolle, anregende Untersuchung ist. (VII, 301—302.) Das beste Beispiel ist Drydens Vorrede zu seiner Uebersetzung des Lukrez. (1684.) Dieser wird nicht nach den Aeusserlichkeiten seiner Manier oder nach der Form seines Gedichtes, sondern nach seiner Geistesart und Ueberzeugung geschildert und mit seinem englischen Gesinnungsgenossen, dem Materialisten Hobbes, verglichen.

Nicht blos durch diese Vorliebe für moralische und historische Standpunkte, sondern auch durch den Zustand des englischen Schriftentums zu seiner Zeit wurde Dryden an der Ausbildung einer systematischen Anschauungsweise verhindert. Statt den theoretischen Gegensatz zwischen Romantik und Klassizismus rein aufzufassen, vermischten die Literaten des XVII. Jahrhunderts einerseits die verschiedenen altenglischen Schulen, und andererseits die französische und antike Literatur. Sie vergassen also, dass England schon vor der Rebellion neoklassische Dichter und Kritiker besessen hatte. Die daraus ent-

standene Verwirrung scheint besonders in den älteren Schriften Drydens durch. Er weigerte sich stets, zwischen beiden Parteien zu wählen: ihm imponirte sowohl die stattliche Nationalliteratur, als die Folgerichtigkeit der französischen Lehre, die sich mit der Autorität des Altertums brüstete.

Seine kritische Thätigkeit besteht aus einer Reihe von Versuchen, zwischen beiden Richtungen zu vermitteln. Sie zerfällt in zwei Perioden, deren erstere um das Jahr 1680 aufhört. Die vielen Widersprüche in den Schriften dieser Periode machen eine übersichtliche Darstellung ihres Inhalts fast unmöglich. In der zweiten Periode dagegen stellte Dryden ein einheitliches System zusammenhängender Ideen auf, welches leicht zu fassen und zu beurteilen ist. Am vollständigsten hat er sie im „Essay on Satire" ausgesprochen. Ihre auffallendsten Merkmale sind:

1. Eine geringere Ehrfurcht für die Beispiele und Vorschriften des Altertums, und eine grössere Würdigung moderner, besonders englischer Dichter, worunter der erst neulich verstorbene Milton.

2. Das Zurückdrängen der technischen Anweisungen, über den Gang und die Dauer der Handlung, die Einheit usw., gegenüber den edleren, rein poetischen Schönheiten.

3. Die Behauptung der Freiheit des Genies und der Phantasie, welche den Zwang der Regeln nicht ganz aufhebt, aber doch erweitert und abschwächt.

4. Eine entsprechende Toleranz in der Sprache, welche nicht blos richtig, sondern auch reich und kräftig, nicht blos vernünftig, sondern auch bildlich sein soll.

Auffallend ist in diesen späteren Anschauungen Drydens weniger das Bestreben, zwischen den Regeln und der Freiheit zu vermitteln, als das Lob der Freiheit als eines unveräusserlichen guten Rechtes und das Zurückschieben der Regeln in eine untergeordnete Stellung.

Mechanische Regeln, mechanische Schönheiten nennt Dryden die Vorschriften und Vorzüge der französischen Klassiker und ihrer Nachfolger. Den mechanischen Schönheiten stellt er die höheren, inneren, den Schwung, den Zauber entgegen, dem man nicht widerstehen, und den man nicht erklären kann. Mit den Ausdrücken organisch und mechanisch deuten wir einen ähnlichen Gegensatz an. Dryden fand in diesem Unterschiede die Lösung des Widerspruches, der seine älteren kritischen Versuche gelähmt hatte: sein Urteil über die höheren Schönheiten sprach er ohne Rücksicht auf den Zeitgeschmack und auf die herkömmlichen Satzungen aus, und räumte zugleich der üblichen Kritik einen niedrigeren Rang ein, wo ihre Aussprüche nur wenig Bedeutung besassen. Der Begriff des Mechanischen in der Kunst fand Aufnahme bei Drydens Zeitgenossen und Nachfolgern und trug viel dazu bei, der englischen Kritik ihre nationale Färbung zu geben. Congreve erklärt z. B. in der Zueignung zum Double Dealer (1693), dass ein Dichter, der die mechanischen Regeln befolgt, nicht mehr Verdienst beanspruchen dürfe, als ein Maurer oder Gärtner. (Plays, Bd. II, S. II.)

In ihrer Mannigfaltigkeit bilden Drydens Vorreden eine förmliche Encyklopädie aller Meinungen seiner Zeit, sodass er in der Geschichte der Kritik zugleich als Neuklassiker und Romantiker, und oft als sein eigener Gegner erscheinen muss. Eine Ursache dieses sonderbaren Verhältnisses ist seine Thätigkeit als Uebersetzer und Umarbeiter fremder Schriften. Am Ende seines Lebens ernährte er sich zum grossen Teil von solchen Arbeiten welche seinen literarischen Gesichtskreis erweiterten und seinem immer wachen kritischen Sinne stets neuen Stoff zuführten. Das Aufkommen eines Interesses an den neueren Sprachen und Literaturen in den gebildeten Ständen ging mit einer Entfremdung vom Altertume Hand in Hand.

Man besass nicht mehr das nötige Wissen, um die Alten im Originale zu geniessen, und wollte doch auch nicht unbekannt mit ihnen bleiben. Dieses Bedürfnis führte zur massenhaften Erzeugung von Uebersetzungen, welche der Unternehmungsgeist der Buchhändler förderte. Es ist Dryden als ein Verdienst anzurechnen, dass er auch altenglische Dichtungen in den Kreis dieser Arbeiten zog, Konnte oder wollte man Chaucer nicht im Texte lesen· so war es besser, ihn in neuenglischer Kleidung der Leserwelt zugänglich zu machen, als ihn ganz zu übersehen. Dass er Chaucer nicht verbesserte, bekannte Dryden selbst.

Er verdankt seinen Uebersetzungen nicht allein einen Teil seiner Einischt in das dichterische Schaffen und Empfinden; auch sein Einfluss auf das jüngere Geschlecht von Kritikern wurde durch dieselben bedingt. In seinen Sammlungen von Uebertragungen nahm er die Beiträge angehender Schriftsteller auf, denen er so eine Empfehlung an die Leser mitgab. Daraus entstanden dann persönliche Verbindungen, die dem greisen Dichter viele Verehrer und Anhänger verschafften. Der Whig und Freidenker Shaftesbury, dem der Tory und Katholik Dryden auch persönlich verhasst war, verspottete die Versammlung seiner Schüler als eine Koterie zu gegenseitiger Bewunderung. (III, 274—278.) Steele gab im Tatler eine freundliche Schilderung von Wills Coffee-house zu Drydens Lebzeiten. (Tatler, No. 1, S. 2.) Durch die Stiftung einer Schule begründete Dryden seine Ansichten auf eine festere Grundlage als durch das Herausgeben seiner Schriften. In seiner Jugend hatte er an den Söhnen Ben Jonsons erfahren, was eine begeisterte Schaar von Jüngern für den Ruhm ihres Meisters und die Erhaltung seiner Lehre vermag. Auch ihm gelang es, eine Tradition ins Leben zu rufen, welche die englische Literatur im folgenden Jahrhundert beherrschen sollte.

IV. Die christlich-moralische Kritik am Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

1. Teilung des englischen Schriftentums in zwei Parteien.

Die Vermischung widersprechender Ansichten, die uns in Drydens Schriften auffällt, ist auch in geringerem Masse in allen übrigen kritischen Schriften der Zeit zu verspüren, denn in dem bewegten XVII. Jahrhundert wurde Jeder mehr oder weniger von fremden Ansichten angesteckt oder verwirrt. Für uns, die wir den ganzen Gang der Ideen überblicken können, ist es leicht, das Ziel festzustellen, nach welchem die Kritik vor Anbruch des XVIII. Jahrhunderts strebte. Die belletristischen und historischen Interessen traten allmälig vor den moralischen zurück, sodass es den scharfsinnigeren Geistern klar wurde, dass weder eine Rückkehr zur Renaissance, noch eine Bekehrung zu französischen Formen bevorstand.

England bedurfte nach den Zweifeln und Leiden des Bürgerkrieges eine neue Einheit des Denkens und Empfindens, eine neue Versöhnung der Stände und Meinungen. Nachdem das Gemüt der Nation tief und anhaltend erschüttert worden war, war der Verstand allein machtlos, den Sturm zu bannen. Daher konnte weder der Rationalismus noch der Neoklassizismus den Volkssinn befriedigen. Vielmehr musste der christliche Glaube, welcher sich als das lebendigste Element im englischen Leben erwiesen hatte, und welcher bei den Neoklassikern

keinen Ausdruck fand, der neuen englischen Literatur zu Grunde liegen. Aber eine grosse Anzahl der Gebildeten war vom Christentum abgefallen, und bei ganzen Massen des Volkes war sein Bild durch die geistlichen und politischen Wirren der Zeit getrübt oder verwischt. Ueber den Inhalt der christlichen Lehre, über die Dogmen und Disziplin der Kirche war England in heillosen Zwiespalt geraten. Es suchte und fand Rettung in erneuter Liebe für diejenige Seite des Christentums, welche Freidenker und Gläubige, Presbyterianer und Anglikaner, Katholiken und Quäker annehmen konnten, nämlich in der christlichen Moral.

Die englischen Verhältnisse forderten, am Anfange des XVIII. Jahrhunderts, eine moralische Literatur, und dieselbe wurde von Bunyan angekündigt und von Defoe, Steele und Addison ins Leben gerufen. In dieser Periode nimmt die Kritik einen bedeutenderen Platz ein, als in irgend einer der früheren. Dieser Aufschwung der Kritik lässt sich aus drei Gründen erklären: Die neue Schule fand eine ältere kritische Literatur vor, welche sie, teils durch Widerlegung, teils durch neue Beleuchtung ihrer Lehren, benutzen musste. Da sie aus inneren Kämpfen und Zweifeln entspross und auf dem Wege der Reflexion zu stande kam, war sie zum Aufbauen von Systemen und Theorien geneigt. Eine dritte Ursache ihrer Neigung zur Kritik war ihre Sucht, bei weiteren Kreisen des Bürgertums ein Verständnis für literarische Bildung zu wecken. Diese Lust zur Bekehrung und Belehrung ist auch der Grund, warum die moralische Schule zumal prosaische Werke schuf und sich der Leserwelt gerne in der Gestalt billiger und geniessbarer Zeitschriften darbot.

Die auffallende Einheit des englischen Schriftentums am Anfange des XVIII. Jahrhunderts schliesst eine gewisse Mannigfaltigkeit nicht aus. Im XVII. Jahrhundert

haben wir vier Schulen, die romantische, die christliche, die neoklassische und die rationalistische unterschieden. Eine derselben, die christliche, hatte sich nicht sehr scharf von den übrigen getrennt und floss zum Teil mit der romantischen zusammen. Eine zweite, die rationalistische, hatte weder in der englischen noch in der klassischen Vergangenheit einen festen Anhaltspunkt. Ihre trockene Anschauungsweise war kaum mit echtem poetischen Schwunge verträglich, und sie erwies sich machtlos, grosse Werke zu erzeugen.

So schmolzen denn die vier Schulen des XVII. Jahrhunderts allmälig zu zweien zusammen. Die romantische und die christliche Richtung bildeten die erste, welche auf den ästhetischen Grundlagen der Romantik eine christliche Literatur zu errichten versuchte. Die zweite entstand durch die Vereinigung der Rationalisten mit den Neoklassikern. Sie sah, wie die erste, die Moral als die Quelle und das Ziel alles literarischen Strebens an. Aber sie fasste die Moral nicht als ein Erzeugnis historischer Bedingungen oder innerer Seelenvorgänge, sondern als eine Schöpfung der Vernunft auf, welche nicht schöne Empfindungen, sondern eine nützliche Einrichtung des praktischen Lebens zum Zweck hat.

Unter dieser Gestalt tauchte der Gegensatz von Romantik und Neoklassizismus, von Gemüts- und Verstandesbildung, von subjektiver und sozialer Geistesthätigkeit wieder auf. Die romantischen Moralisten schlossen sich an Dryden und an die älteren englischen Dichter, besonders Milton, Spenser und Shakespeare an. Die neoklassischen Moralisten beriefen sich auf die satirischen Dichter des Altertums und der Neuzeit, besonders auf Horaz und Boileau. Die romantische Richtung wurde von Steele und teilweise von Addison, Dennis und dem zahlreichen Gefolge des Spectators vertreten. Die neoklassische gip-

felte in den Dichtungen Popes und fand in Shaftesbury einen sehr selbständigen Vertreter.

Die Feindschaft dieser beiden Parteien ist dem modernen Leser nicht beim ersten Blicke klar, denn die Angriffe der Kritiker gegen einander sind oft in Anspielungen verhüllt, welche nur einem Kenner der damaligen Literatur verständlich sind. Viele der bestimmtesten Angaben sind ausserdem in heute vergessenen Schriften enthalten. Unter den letzteren sind zwei besonders nützlich: Des Schweizers Beat von Muralt Briefe über die Engländer und Franzosen (zwischen 1694 und 1698 geschrieben, erst 1725 veröffentlicht. S. Bodmer, 180) und Charles Gildons Handbuch der Poetik. (1718.)

Muralt betont den Gegensatz zwischen dem englischen und französischen Geschmack, und den Stolz der Engländer auf die Originalität ihrer einheimischen Literatur. Dryden wird nicht genannt, aber seine Missbilligung der französischen Tragödie wird unzweideutig als Beispiel englischen Eigensinnes angedeutet. Als ein anderes Beispiel wird Shadwells Urteil über Molière angeführt. Muralt kannte Temples Schriften und besuchte den Verfasser auf seinem Landgute. Den Briefen Muralts sind anonyme Bemerkungen, angeblich von einem Lord, hinzugefügt, in welchen seine Auffassung von Drydens und Shadwells kritischem Standpunkt gebilligt wird. Der englische Edelmann aber leugnet, dass die Gebildeten Drydens und Shadwells Denkart teilten; er lobt Jonsons Lustspiele und Otways gerettetes Venedig als Meisterstücke des guten (d. h. neoklassischen) Geschmacks. Nach solchen Zeugnissen ist es kaum möglich, zu bestreiten dass Drydens Zeitgenossen ihn als den Wortführer einer nationalen, romantischen Kritik ansahen.

Wie Muralt für den Ausgang des XVII. Jahrhunderts, so bezeugt Gildon für den Anfang des XVIII.

den Gegensatz zwischen der französisch-neoklassischen und der englisch-romantischen Anschauungsweise. Seine Poetik besteht aus Gesprächen, worin die Romantik von Gamaliel vertreten wird, der sich auf Sidney, auf Temple und die moralischen Zeitschriften beruft, während der Neoklassiker Laudon mit Zitaten aus Aristoteles, aus den französischen Kritikern, aus Waller, Roscommon und dem Herzog von Buckingham die Notwendigkeit der Regeln und den Nutzen der Kritik beweist. (1) In keinem Buche der Zeit ist der prinzipielle Gegensatz beider Parteien reiner aufgefasst und entschiedener ausgesprochen, als in Gildons Kompilation; in keinem ist die Gunst, mit welcher die englischen Leser die romantischen Lehren aufnahmen, deutlicher bezeugt, als durch seine Klage über die Anzahl der Gegner, welche die Regeln selbst in den Universitäten fanden, und durch die apologetische Haltung seiner ganzen Schrift, welche u. A. im Lobe Miltons und der Volkspoesie den Romantikern beistimmt.

2. Anfang der Aesthetik.

Wie die Kritiker des XVII. Jahrhunderts empfanden die des XVIII. das Bedürfnis, ihre Lehren auf eine philosophische Grundlage zu stützen. Hobbes, der stets bemüht war, seine Aeusserungen in den Rahmen des materialistischen Systemes einzufügen, hatte seine Kritik auf den Materialismus gegründet. Das folgende Zeitalter war zu gläubig, um seine Ansichten anzunehmen, und zu schwach, um ein neues System aufzubauen. Es begnügte sich daher, die von Hobbes entworfene Aesthetik umzugestalten. Diese Aufgabe übernahm Dennis in

(1) Gildon war ein Gegner Popes, dessen Essay on Criticism übrigens erst 1717, also wohl nach Abschluss von Gildons Poetik erschien, und der Herausgeber von Roscommons, Lansdownes und Sheffields Gedichte über die Poetik. (S. Quellenverz.)

der Schrift „The Advancement and Reformation of modern Poetry“.

Dennis entfernte sich von St. Evremonds Rationalismus, indem er die Hobbistische Psychologie annahm, welche nicht von der Einheit des vernünftigen Subjekts sondern von der Mannigfaltigkeit seiner Wahrnehmungen ausging. Er fasste die Idee als den Schatten der sinnlichen Wahrnehmung auf, und hob so die Schranke zwischen der sinnlichen Empfindung und dem Verstande auf. So gelangte er dazu, die grössere Thätigkeit der unbewussten Seelenkräfte anzuerkennen. Zweierlei Arten der Empfindungen unterschied Dennis ausser der rein sinnlichen Wahrnehmung: die gewöhnliche, völlig klare und bewusste, und die enthusiastische, deren Ursprung dunkel bleibt. (26.) Ueber diesen beiden Stufen der Empfindung erhebt sich eine dritte, welche durch das Selbstbewusstsein erzeugt wird. Diese ist der von Hobbes beschriebene freudige Stolz des Geistes über seine eigene Vortrefflichkeit.

Auf jenen drei Stufen sei die Empfindung nur ein immer blässerer Widerschein des Eindruckes, welchen die sinnliche Wahrnehmung im Geiste hinterlassen habe. Sie wirke nie so stark, als das gegenwärtige Ding selbst; nur bei Wahnsinnigen und Fieberkranken wirken die Idee und das Ding selbst mit gleicher Kraft. Die Verwandtschaft der Idee mit dem sinnlichen Bilde hatte Hobbes in derselben Weise betont, aber zugleich hatte er die Unterdrückung des Enthusiasmus durch die Ueberlegung empfohlen und geübt. Diesen rationalistischen Schluss des Systems vermied Dennis und begnügte sich damit, eine Stufenleiter der Empfindungen aufzustellen, in welcher die Religion als die mächtigste Ursache des Enthusiasmus erscheint. Dieser sei nur dann natürlich und fähig, den Leser hinzureissen, wenn er aufrichtig und seinem Gegen-

stande angemessen sei, und kein Gegenstand wecke erhabenere Gedanken und sei also besser geeignet, Begeisterung zu erregen, als die Religion. So verbindet Dennis die hobbistische Würdigung der Phantasie und ihrer wilden Naturkraft mit französischen Begriffen des Masshaltens, die dennoch in schroffem Gegensatz zum Enthusiasmus bleiben. Beispiele der Erhabenheit, welche von dem religiösen Gefühl erzeugt ist, zeigt Dennis bei Horaz, Virgil und Milton.(¹)

Als seinen Führer in dieser Untersuchung nennt Dennis den Rhetor Longin, aber er verwirft dessen Meinung, dass das Erhabene von der Empfindung getrennt erscheinen könne, denn die erste Regel für die höheren Gattungen der Dichtung sei, eine grosse Leidenschaft zu erregen. Im Epos und in der Ode sei es nicht immer möglich, bei allen Lesern eine gewöhnliche (das heist unmittelbare,) Empfindung zu erregen, dann müsse der Dichter mittelbar, durch Ideenassoziation, wenigstens bei den Gebildeten eine ungewöhnliche Leidenschaft zu erwecken versuchen. (Grounds of Criticism, 15—18.) Der Schluss dieser auf Hobbes beruhenden Theorie ist etwas verworren und unklar, wie es Dennis überhaupt schwer wird, einen weiteren Gedankenkomplex zu umfassen und sauber darzustellen.

Seine Definition des Genies leitet Dennis aus Hobbes Analyse des Selbstbewustseins ab. Das Genie bezeichnet er als die Fähigkeit, einen erhabenen Gedanken mit Glut zu erfassen und auszusprechen; kalt heisst ein Schriftsteller, den grosse Ideen gleichgiltig lassen; bombastisch

(¹) Eines der Beispiele aus Virgil ist die Beschreibung des Todes des Laokoon, welche mit der Laokoongruppe in Rom verglichen wird. Diese Stelle bei Dennis (S. 44) trug dazu bei, Lessings Aufmerksamkeit auf die beiden Darstellungen des Laokoon, durch den Dichter und den Bildhauer, zu lenken.

einer, der sich für unbedeutende Ideen begeistert. Stolz und Bewunderung für die eigene Kraft erhöhen die Glut des Genies. (Vorrede zu den „Remarks on Prince Arthur.“)

Die Annahme, dass jeder ästhetischen Empfindung eine Regung der Selbstsucht zu Grunde liegt, war bei Hobbes durch die Ueberzeugung bedingt, dass das menschliche Herz nur mit Egoismus erfüllt sei. Weder Hobbes noch Dennis aber behauptete, dass diese Selbstliebe immer mit Berechnung und in vollem Bewusstsein wirke. Beide glaubten vielmehr, dass sie meistens ohne Zuthun des Willens und des Verstandes, im Halbdunkel, wo der Geist sich selbst nicht kennt, entstehe und arbeite. Beide waren also überzeugt, dass der Ursprung unserer meisten Gedanken und Gefühle uns verborgen bleibt. Dies wandte Dennis auf die Poesie an. In der Vorrede zu seinen „Miscellanies“ (1693) beschreibt er mit beredten Worten das fast übernatürliche Entzücken, welches ihn beim Dichten ergreift. Von grossen Geistern behauptet er, dass ihre kunstlosen, unregelmässigen und kühnsten Züge die meiste Bewunderung verdienen. Allerdings will Dennis ebensowenig wie seine Zeitgenossen der Phantasie eine unbegrenzte Freiheit lassen. Dieselbe soll von der Vernunft geleitet und unterstützt werden.

Ein ähnliches Lob der Begeisterung wie Dennis spricht der Philosoph Shaftesbury aus: sie spornt den Menschen zur That an, und ist seine Führerin in Geschäften wie in Vergnügungen, hat aber selbst eine strenge Aufsicht und eine feste Leitung nötig. (III, 36—37.) Poetische und religiöse Begeisterung erkennt Shaftesbury als dasselbe an. Bei den Juden wie im Altertum war daher die Kunst, Gesang, Saitenspiel und Tanz, auf das engste mit dem Gottesdienste verbunden. (III, 116.) Aber was sich für das jüdische oder klassische Altertum schickte, ist deshalb noch nicht den Modernen gestattet.

Denn bei den Alten war der Enthusiasmus häufig und aufrichtig, in der Neuzeit dagegen sieht er unnatürlich und erzwungen aus. (I, 4.) Die kühne, bildliche Ausdrucksweise der Propheten bildete nur die erste, älteste Stufe in der Entwickelung des Geschmacks. Danach kam die plumpe, ungeschickte Schreibweise der Pedanten. Erst später erreichte die Menschheit ihre dritte und höchste Stufe, die natürliche, anmutige Einfalt, welche die Griechen verwirklicht haben und welche die Engländer anstreben müssen. (III, 141—142.)

Während Dennis eine erhabene Dichtung als das Endziel alles literarischen Strebens ansah, forderte also Shaftesbury vor allem eine schöne Prosa. Wir sollen uns der Begeisterung nicht überlassen, sondern sie durch Vernunft und Scherz erproben, um unsere Gemüthsfreiheit zu bewahren. Diese skeptische Kühle soll jedoch die Begeisterung nicht ersticken, denn Shaftesbury glaubte an einen ästhetisch-moralischen Sinn, der unabhängig sowohl von der äusseren Welt als von den Erwägungen des Verstandes in uns waltet. Auf diesen Sinn wirkt nichts kräftiger und angenehmer, als ein Bild des wirklichen Lebens und menschlicher Leidenschaften. Denn die Erfahrung lehrt, dass das Herz durch die Schilderung seiner eigenen Triebe und Erlebnisse, durch schöne Gefühle und wahre Charaktere am meisten gerührt wird. Der Dichter muss die Harmonie, das Ebenmass und den Zusammenhang des äusseren Lebens in seiner Seele abspiegeln und in schöner, einheitlicher Form ausdrücken. Denn wie Verse und Silben, so müssen auch Gedanken und Gefühle aus ihrem wechselseitigen Einklang ihren Zauber schöpfen. Darin besteht die Sittlichkeit des Künstlers und seines Werkes. (I, 135—137.)

Shaftesburys Moralphilosophie schränkt also die Moralität nicht auf das Erteilen nützlicher Anweisungen

oder auf die Darstellung erbaulicher Beispiele ein. Die Kunst soll das Leben in seiner Einheit erfassen und schildern und so einen erhebenden Ueberblick über das Ganze gestatten. Die poetische und plastische Wahrheit, welche der Künstler hinter den zufälligen Erscheinungen wahrnimmt, unterscheidet Shaftesbury ausdrücklich von der historischen Wirklichkeit. (I, 142—147.) Von dem moralisch-ästhetischen Sinne, durch dessen Vermittelung diese Umgestaltung des gemeinen zu einem idealen Leben stattfinden soll, gibt er keine genaue Beschreibung. Er trennt ihn vom gewöhnlichen, berechnenden Verstande sowohl als von der gesetzlosen Willkür des Individuums und empfiehlt ihn durch Selbstprüfung und durch einen beständigen Ideenaustausch mit unseren Mitmenschen auszubilden.

Die Notwendigkeit einer strengen Zucht und Ordnung im Denken und Empfinden schärft er kräftig ein und warnt gegen die Ausschweifungen einer zügellosen Phantasie. (I, 322—323.) Den Taumel der künstlerischen Schöpfung vergleicht er, wie Horaz, mit einem Wahnsinne, dessen Erzeugnisse erst nach einer sorgfältigen Prüfung gebilligt werden dürfen. Nicht von einem neuen Aufschwung der Empfindung und Phantasie, sondern von der strengsten Herrschaft der Vernunft erwartet Shaftesbury eine neue Belebung der englischen Literatur. Die von Dennis gelobte erhabene Schreibart, welche wunderbare Stoffe in schwungreichem Ausdrucke behandelt, rügt er als die roheste und leichteste von allen. Denn bei unerfahrenen Menschen ist keine Leidenschaft leichter zu erregen, als die Bewunderung. (I, 242.)

Indem er so einer nüchternen, prosaischen Literatur das Wort redet, unterlässt Shaftesbury zu untersuchen, ob die Thätigkeit des Verstandes nicht durch seine eigene Beschaffenheit begrenzt wird, er gibt aber zu, dass der

menschliche Wille nur selten von demselben geleitet wird. In einem berühmten Gleichnis (I, 187) stellt er den Kampf zwischen den tierischen Trieben und der gebildeten Vernunft dar, welche nur dann den Sieg erringt, wenn sie den ganzen Charakter des Menschen veredelt und aus dem Bereiche der niederen Leidenschaften erhoben hat. Die Selbstbeobachtung soll nicht allein die Ergüsse der persönlichen Empfindung regeln, sondern auch dem Dichter die Kenntnis der Leidenschaften verschaffen, welche er zur Schilderung derselben nötig hat. Mit Hilfe der, von den bekannten Meistern der Kritik gegebenen Ratschläge wird es ihm durch diese Selbstzucht gelingen, seine Persönlichkeit zurückzudrängen und die Objektivität, welche wir bei Homer bewundern, zu erreichen. (I, 196—197.) Der selbstgefällige Subjektivismus der Franzosen, sowie Drydens Gewohnheit, in Vorreden und Epilogen dem Leser seine Anschauungen mitzuteilen, werden der edeln Bescheidenheit der Alten entgegen gestellt. Der Schriftsteller soll seine individuelle Eigenart unterdrücken, um ganz in seinem Stoffe aufzugehen.

Der Kern dieser Anschauungen ist klassisch, wie die von Dennis gepriesene Empfindsamkeit romantisch war. Aber Shaftesbury schöpfte sie nicht aus den französischen Uebersetzern und Kommentatoren von Horaz und Aristoteles, sondern unmittelbar aus den Quellen, besonders aus Plato. Nicht als ein geschicktes Machwerk, sondern als ein organisches Ganzes fasst er das Kunstwerk auf, das aus der Fülle der geistigen Bildung hervorwächst. Den Dichter feiert er als einen Schöpfer, der ein lebendig Einheitliches, welches seinen Massstab in sich trägt, erzeugt. (I, 207—208.)

Während Shaftesbury den Spielraum des ästhetischen Triebes nicht abgrenzt, sondern ihn der gewöhnlichen Sittlichkeit unterordnet, versucht dagegen Leonard Welsted

ihm eine besondere Abteilung im menschlichen Geiste anzuweisen. In der Vorrede zu seinen Werken gibt er zu, dass die Poesie, wie jede Thätigkeit der Seele, von der Vernunft abhängt, aber weist ihr ein eigenes Gebiet an. Dieses ist die Phantasie, die glänzendste Kundgebung der Vernunft und das eigentliche Organ der Dichtung. Sie schildert und beleuchtet die Ideen, welche der Verstand nur trennt oder vereinigt. Ihre Schöpfungen sind ebenso wahr, als die Schlüsse des Verstandes; sie werden nur auf eine andere Weise erzeugt und erfasst. (131—132.)

Diese Anschauungsweise stimmt im wesentlichen mit der Shaftesburys überein. Aber Shaftesbury bestrebte sich, im Gegensatz zu Dryden und Dennis, das Ansehen des Altertums und die nüchterne Gesinnung der Freidenker zu bewahren, während Dennis sich ohne Rückhalt seiner frommen Begeisterung hingab. Shaftesbury sprach seine Gedanken mit spöttischer Kühle und in massvoll abgewogener Prosa aus; Dennis und Welsted empfahlen, Versmass und Ausdruck nicht künstlich zusammenzufügen, sondern unter dem unmittelbaren Drucke der Empfindung hervorsprudeln zu lassen. Dennis behauptet, aus der Erfahrung aller Dichter, dass dem wahrhaft Begeisterten weder Worte noch Harmonie fehlen können, und Welsted, dass ein glücklicher Einfall oft schöner wirkt, als die ausgesuchtesten künstlichen Schönheiten. (132.)

Shaftesbury und Dennis gehen in ihren Versuchen, die Kritik auf die Philosophie zu begründen, von demselben Punkte, nämlich von der Untersuchung des Selbstbewusstseins aus und gelangen zu entgegengesetzten Schlüssen, da beide zwar Moralisten bleiben, einer aber zur klassischen, der andere zur romantischen Richtung gehört. Keiner von Beiden beabsichtigte, ein förmliches System der Aesthetik zu errichten, sondern sie bemühten

sich nur, ihren kritischen Ansichten eine philosophische Unterlage zu geben.

Der dritte Aesthetiker der Zeit dagegen, Joseph Addison, löste die Aesthetik von der Moral und Psychologie ab, um sie als eine besondere Abteilung der Philosophie zu behandeln. Das Wort Aesthetik kannte seine Zeit ebenso wenig als den Begriff, der sich damit verbunden hat, und er fasste alle durch die Kunst erzeugten Empfindungen unter dem Namen „The Pleasures of the Imagination" zusammen.

Die Mängel der bisherigen Kritik bildeten den Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Er wollte, über den rein mechanischen Regeln, die auch ein Mann von schlechtem Geschmacke verstehen könne, die Seele selbst der Literatur erforschen und die verschiedenen Quellen des Genusses, den sie verschafft, aufdecken. Denn das Wesen der Kunst, welches die Phantasie erhebt und mit Bewunderung erfüllt, sei von wenigen Kritikern ausser Longin untersucht worden. (Spectator, No. 409.) Der Wert von Addisons ästhetischen Aufsätzen im Spectator entspricht der Anmassung keineswegs, mit welcher er über alle seine Vorgänger den Stab bricht. Der schweren Aufgabe, die Aesthetik als ein Ganzes nach ihrer inneren Gliederung darzustellen, war Addison nicht gewachsen: er besass weder die Geistesschärfe, die den inneren Kern eines Gedankensystems herausschält, noch die Kombinationsgabe, welche alle Folgerungen des Grundgedankens ordnet und zusammenfasst.

Er belehrt uns, dass die Phantasie am Grossen, am Neuen und am Schönen Gefallen finde; und als Quellen unseres Geschmackes für das Schöne werden der Geschlechtssinn, die Mannigfaltigkeit der Farben und die Symmetrie und das Ebenmass der Teile bezeichnet. (412.) Unter dem Scheine eines methodischen Ganges sind nur

vereinzelte Bemerkungen gesammelt, welche nicht immer im Einklang mit einander stehen. Eine Einheit der Tendenz ist jedoch in der ganzen Arbeit bemerklich: dem Verstand wird sein Rang als einer feineren und edleren Fähigkeit gelassen (411), aber die Einbildungskraft wird als das Vermögen dargestellt, an welches die Poesie sich besonders zu wenden habe. Sie verschönert Schriften aller Art, aber der Dichtung verleiht sie ihr eigentliches Leben und ihre höchste Vollkommenheit. Auch wo alle übrigen Vorzüge vereinigt sind, scheint ein Werk trocken und ohne Reiz, wenn jener Einzige fehlt. Die Thätigkeit der Phantasie ist einer zweiten Schöpfung ähnlich. (Nr. 421.)

Demgemäss wird nicht diejenige Dichtung für die beste erklärt, worin nichts die Vernunft verletzt, sondern die, welche die Phantasie am meisten anregt. Glaube und Aberglaube, die wir vom Mittelalter geerbt haben und die im Volksmunde weiter leben, werden als die ergiebigsten Quellen, Shakespeare und Spenser als die besten Vorbilder dieser Poesie bezeichnet. Addisons Meister Dryden hatte ihm diese Gedanken erschlossen: seine Benennung, fairy way of writing, wird im Spectator wiederholt. Addison gedenkt der Verspottung Drydens im Rehearsal, und des in Bays' Mund gelegten Ausspruches „Spirits ought not to be confined to speak sense“. Von Dryden entlehnt ist auch die Bemerkung, dass die Geister bei Shakespeare natürlich sind, obwohl wir keinen Massstab zu ihrer Beurteilung besitzen. (Nr. 419.) Die Forderung eines freieren Spieles der Phantasie und der Hinweis auf das Mittelalter als den reichsten Born poetischer Empfindungen kann nicht anders heissen, als ein Vorzeichen der Romantik. Eine andere Abweichung von neoklassischen Anschauungen war auch die Würdigung der natürlichen Schönheit in der Landschaft, und die Ver-

werfung des künstlichen englischen Gartenbaues, dem der freiere italienische vorgezogen wird. (414.)

Verwirklichte Addison seinen Traum nicht, seine bleibende Theorie der schönen Künste zu schaffen, so betonte er doch den Zusammenhang zwischen der Philosophie und Literatur. Seine Stilstudien, welche viel interessanter und historisch bedeutender sind, als seine Aesthetik, beruhen gleichfalls auf einer philosophischen Grundlage. Die Definition von Verstand und Phantasie entlehnt Addison aus Locke, der sie selbst von Hobbes (Leviathan, de Homine, VIII, 35) geborgt hatte. (S. Hazlitt, Comic writers, Wit and humour, 20.) Der Verstand soll Unähnliches trennen, die Phantasie Aehnliches zusammenführen. Die Literatur benutzt sowohl die Aehnlichkeit als den Gegensatz der Begriffe, um Vergnügen und Verwunderung zu wecken, welche die Quellen des ästhetischen Genusses sind. Aber Addison scheint nur diejenige Literatur für echt zu halten, welche die Aehnlichkeit der Begriffe hervorhebt, und schliesst also die Antithese fast aus der Literatur aus. Francis Bacon zählt, in einer Stelle die Addison wahrscheinlich kannte, die Dichter zu den Menschen mit warmer Phantasie und erhabenen Gedanken, welche die Aehnlichkeiten der Dinge unmittelbar wahrnehmen. (Zitat bei J. Warton, Pope, I, 115—116.)

Diese von der Autorität so vieler grosser Namen empfohlene Theorie begünstigte die neoklassische Tendenz, indem sie vor allem Einheit und Zusammenhang im Kunstwerke fordert. Mit Bouhours, den er den scharfsinnigsten der französischen Kritiker nennt, erklärt Addison, dass Wahrheit und Vernunft die Grundlagen der Dichtung sind; mit Boileau stellt er die edle Einfalt der Alten als das Ideal hin, das alle Schriftsteller anzustreben haben. Nur wenn ihnen die Kraft fehlt, dasselbe zu erreichen, suchen sie fremdartigen gotischen Schmuck auf.

Im Grunde enthält diese Lehre Addisons weiter nichts als einen Protest gegen das in der Renaissance übliche Spiel mit Gegensätzen und Wörtern. Sie war auch nicht so neu, als ihr Verfasser behauptete. Dryden hatte sie schon im Jahre 1666 in der Vorrede zum Annus mirabilis ausgesprochen (Andersons Ausg. 16) und auf die von Addison benutzte Definition begründet, und Cowley hatte sie in seiner „Ode on Wit" entwickelt. (I, 135—136.) Neu war aber die Strenge, mit welcher Einfalt und Natürlichkeit, die auffallendsten Eigenschaften von Addisons Prosa, gefordert wurden. Neu war der, allerdings misslungene Versuch, literarische Ansichten philosophisch zu begründen. Neu war auch die Popularität der Darstellung in einer für alle Stände zugänglichen Zeitung.

3. Einfluss Spensers, Miltons und der Bibel.

Während die Kritiker sich bemühten, der Literatur eine dauerhafte theoretische Grundlage zu sichern, wurde sie von einer anderen Seite angegriffen. Die finstere Weltanschauung der Puritaner, welche auch unschuldige Freuden verpönte, wollte die Poesie, welche sich manchmal an falschen Göttergeschichten ergötzte, manchmal mit unkeuschen Gefühlen tändelte, ganz und gar vernichten. Unter der Republik waren die Schauspielhäuser geschlossen worden, und nach der Vertreibung Jakobs II. erhoben sich wieder eifrige Stimmen gegen die Unsittlichkeit der Bühne und die Leichtfertigkeit der ganzen Literatur.

In ihrer eigenen Partei aber begegneten diese Eiferer Widerspruch. Gebildete Männer, welche dem Genusse der Dichtung nicht entsagen wollten, frugen, ob die Frömmigkeit das Vergnügen des Geistes untersage; und ob es nicht geschickter wäre, die Macht der Poesie für die Zwecke der Religion zu benutzen, als einen aussichtslosen

Kampf gegen sie zu unternehmen. Dennis, in der Schrift: „The usefulness of the stage“ und Steele im Tatler (I, 5) behaupteten, im Gegensatze zu Jeremy Collier, dass ein gutes Schauspiel eines der wirksamsten Mittel sei, edle Gefühle zu wecken und zu edlen Handlungen anzuregen. Denn, sagt Steele, die thätigste Fähigkeit im Geiste ist die Phantasie, und nichts kann menschliche und zärtliche Empfindungen, welche die Wurzeln aller Grossmut sind, besser wecken, als die Poesie. (Tatler No. 98.) Während also die Puritaner die Literatur entweder ganz vernichten oder misstrauisch bewachen wollten, und vor allem forderten, dass sie sich von Verstössen gegen die Gebote des Christentums freihalte, wollten die christlichen Kritiker dieselbe positiv mit religiöser Gesinnung durchdringen und ihrem Glauben dienlich machen.

Dabei stützten sie sich auf den zu jener Zeit hochangesehenen französischen Kritiker Bossu, der in dem Traité du poème épique ein System des literarischen Moralismus entwickelte. Bossu genoss in England das grösste Ansehen. Sein Buch über das Epos wurde im Jahre 1719 ins Englische übersetzt, und wurde in abgekürzter Gestalt nicht weniger als dreizehn Mal nach dem Jahre 1725 mit Uebersetzungen Homers gedruckt. In Congreve's Double Dealer wird Bossu von einem Stutzer und einer gelehrten Frau als der erste der modischen französischen Kritiker genannt.

Bossu definirt das Epos als eine künstlich erfundene Erzählung, welche durch die Allegorie einer bedeutenden Handlung sittliche Lehren verbreiten soll. (14.) Diese engherzige Auffassung nahmen die englichen Moralisten nicht unbedingt an, aber sie wiesen häufig auf den Zusammenhang zwischen literarischer Thätigkeit und sittlicher Bildung hin. Shaftesbury leugnet, dass Epos und Tragödie dem Laster und der Feigheit Vorschub leisten können,

denn werden nicht Heldenmut, Ehre, Todesverachtung als die Eigenschaften einer edlen und glücklichen Seele in ihnen gepriesen? (I, 317—318.) Dennis belehrt den Neoklassiker Pope, dass kein Dichter sich in einer Gattung ausgezeichnet hat, der nicht zugleich in allen übrigen Vorzügliches leisten kann. Denn aus der Fülle eines reichen, vielseitigen Gemüts muss die Poesie hervorquellen, sie muss der Ausdruck einer originellen Seele, welche die Aussenwelt in sich aufnimmt und widerspiegelt, nicht das Machwerk des berechnenden Verstandes sein. (Reflections on the Essay on Criticism).

Diese Forderung einer höheren, subjektiven Moralität im Kunstwerk schliesst bei den englischen Moralisten das Gebot ein, alles Anstössige und Niedrige zu vermeiden. In Drydens und Addisons Theorie der Satire tritt diese negative Moralität in den Vordergrund. Im Essay on Satire schätzt Dryden den ästhetischen Wert dieser Gattung nach dem Masse von persönlicher Bosheit, welches sie ausdrückt. Dieselbe Ansicht entwickelt Addison in der 35. Nummer des Spectators: Der wahre Humor soll der mit der Nächstenliebe und mit der Wahrheit verträgliche sein. Der Hass gegen einzelne Personen, welcher, statt des Abscheus gegen das Laster, die Satiriker der Zeit beseelte (Spect. 23, 209, 253, 355, 451), und die Unsittlichkeit des Lustspiels (446) werden öfters von Addison getadelt.

Der Moralismus findet eine geeignete literarische Einkleidung in der Allegorie. Schon in der frühen Renaissance hatten manche Ausleger Homers ihm eine allegorische Meinung unterzuschieben versucht. Harrington bekämpfte in seiner Vorrede zum Ariost diese spitzfindigen Kommentatoren. (156.) Miltons Neffe Edward Phillips bezeichnete die Allegorie, welche mehrere Deutungen zulässt und auf viele einzelne Fälle angewendet werden kann, als das Merkmal der poetischen oder moralischen, im Gegensatz

zur historischen Wahrheit. (24.) St. Evremond hält die Allegorie für das Kennzeichen der antiken Dichtung, im Gegensatz zu der der neueren Zeit. Der eigentliche Theoretiker der allegorischen Dichtung aber ist Bossu, der alle epische Poesie für allegorisch hält, und dessen Ansichten durch Demis wiederholt verteidigt wurden.

Der Spectator empfahl und benutzte häufig die Allegorie als ein Mittel, auf gefällige Weise zu belehren, wies auf die vielen Fabeln und Parabeln bei älteren und neueren Schriftstellern und besonders bei Spenser hin (183) und erklärte die Popularität von Drydens „Absalom and Achitophel“ aus dem allegorischen Inhalte dieses Gedichtes. Das Vergnügen, welches wir empfinden, wenn wir die geheime Bedeutung einer Fabel entdecken, wird auf hobbistische Weise erklärt: seine Quelle soll die Selbstzufriedenheit sein, welche aus dem Gefühl der überwundenen Schwierigkeit entspringt. (512.) Das historisch bedeutendste Moment aber in dem Geschmack des XVIII. Jahrhunderts für Allegorie war die daraus entstandene Würdigung Spensers. Es scheint besonders Steeles Verdienst, den Wert Spensers wieder hervorgehoben zu haben, denn er spendet dem Dichter der Fairy Queen liebevolles Lob. (540.) John Hughes, einer der jüngeren Mitarbeiter der moralischen Zeitschriften, findet in der Bibel und bei Boccalini Beispiele von Allegorien, welche er mit denen Spensers vergleicht. Er hält den Orient für das Vaterland dieser bildlichen Ausdrucksweise. (Hughes, Ausg. v. Spenser, I, XXXIX.)

In der Forderung eines hohen, sittlichen Ideales stimmte Shaftesbury mit Steele, Addison und Dennis überein, aber er trennte sich von ihnen, wenn er vom modernen Schriftsteller antike Objektivität und kühle Selbstkritik forderte. Noch entschiedener gestaltete sich der Gegensatz zwischen ihm und den übrigen Moralisten

in dem Streite über die literarische Verwertung religiöser Empfindungen. Zwar trägt Shaftesburys Platonismus ein auffallend religiöses Gepräge, aber dem christlichen Glauben war er feindlich, und er widersprach den frommen Kritikern, welche die Dichter ermahnten, christliche Ueberlieferungen und christliche Helden zu besingen. Wie Boileau erklärte er es für unmöglich, die Offenbarungen und Wunder der Gottheit in menschlichen Werken darzustellen. (I, 356.) St. Evremond, der doch die Religion als das vorherrschende Element in der antiken Dichtung anerkannte, entschied die Frage in demselben Sinne, aber Bossu ermutigte den christlichen Dichter, wie seine Vorgänger im Altertum seine religiöse Empfindung literarisch auszudrücken. (Bossu, 10.)

Damit wiederholte er nur, was eine ganze Reihe französischer Kritiker behauptete. Pater Delaporte hat in seiner Ausgabe von Boileaus Art Poétique zahlreiche Auszüge aus den Schriften von Vauquelin de la Fresnaye, Desmarets de St. Sorlin, Scudéri, Chapelain, Frain du Tremblay usw. gesammelt, welche alle eine christliche Dichtung vertreten. Ohne Zweifel kannten die Engländer, die sich, wie Addison und Dennis, in Frankreich aufgehalten hatten, diese Richtung der französischen Literatur. Sie konnten auch nicht umhin, zu bemerken, dass zwei grosse englische Dichter das Ideal verwirklicht hatten, welches Chapelain und seine Gesinnungsgenossen sich machtlos erwiesen hatten, zu erreichen. Den moralischen Regeln Bossus entsprach Spensers allegorisches Epos; die christliche Dichtung hatte Milton der Vollkommenheit nahe gebracht. So fanden die Engländer die beiden Hälften von Bossus Forderungen in ihrer Literatur erfüllt. Durch manche, besonders sprachliche Anklänge an Spenser hatte Milton selbst seine Beziehung zu seinem Vorgänger angedeutet.

Wie Bossus System die Ideale beider Dichter verschmolz, so wirkten auch beide in der englischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts als eine einzige Kraft, und halfen sich gegenseitig die Bewunderung und Liebe der Nation zu erwerben. Es scheint fast mehr als ein Zufall, dass Bossus Theorie ein Jahr nach Miltons Tode erschien, zu einer Zeit, die noch vom Nachklange der puritanischen Rebellion erbebte, und die sich zur endgiltigen Vertreibung der Stuarts vorbereitete. Sie fand ausser den erwähnten Epikern auch andere Anhaltspunkte in der englischen Literatur, besonders bei geistlichen Dichtern und bei dem moralischen Satirist Ben Jonson.

Die Uebereinstimmung zwischen der Lehre Bossus und der Dichtung Miltons bildete das entscheidende Moment für die Entwickelung von Dennis' Ansichten. Dieser führte Bossus Theorie aus, um sie mit den Bedürfnissen seines Volkes in Einklang zu bringen, und verlieh ihnen so eine neue Originalität. Der Franzose wollte der Literatur wieder einen praktisch wirkenden, lebendigen Inhalt geben; er suchte sie vor der eiteln Formspielerei zu retten, in welche der Neoklassizismus sich zu verlieren drohte. Indem er aber als diesen Inhalt die Moral, und als deren Einkleidung die Allegorie bezeichnete, erniedrigte er die Poesie zu einem der persönlichen Empfindung und der sinnlichen Wirklichkeit fremden Machwerk, das ganz aus der Ueberlegung hervorgeht. Dennis stimmte ihm bei, aber mit einem Zusatz, der das ganze Verhältnis veränderte. Nicht die kalte Moral, sondern den lebendigen christlichen Glauben, mit seinem Schatze von inniger Frömmigkeit und historischen Ueberlieferungen, machte er zur Quelle der Poesie. An die Stelle einer leeren Abstraktion stellt er die volle Wirklichkeit eines Gefühles, das seine Zeit auf das Tiefste bewegte. Dennis mochte wohl bemerken, wie weit er sich von den vorigen Kritikern

entfernte, aber glaubte dennoch die Formeln seiner Vorgänger beibehalten zu dürfen. Dass er sich auf Bossu und St. Evremond beruft, dass er ihre Regeln wiederholt, darf uns über die Kühnheit und Neuheit seiner Gedanken nicht täuschen.

Den grellen Widerspruch zwischen einem künstlichen fremden Schriftentum und dem warm pulsirenden Volksleben deckte er auf und kündigte eine gesunde, nationale Richtung an. Mit dem unverkennbaren Ernste des Selbsterlebten beschreibt er die Thätigkeit des religiösen Sinnes, die er an den Dissenters seiner Zeit und an sich selbst beobachten konnte. Die Begeisterung, welche die gelehrten, gebildeten und beredten Dichter des Altertums erfasste, wenn sie zu ihren Göttern sprachen, vergleicht er mit der, welche die einfachen und unwissenden Puritaner seiner Zeit beim Gebet erfüllte. Virgil hatte ja schon die Begeisterung als vom Stande und von der Gelehrsamkeit unabhängig erkannt, und sogar einfache Hirten damit beschenkt. Denn er war überzeugt, dass sie von den Wundern des Glaubens unzertrennlich sei.

Vor der hinreissenden Gewalt des religiösen Sinnes lässt Dennis die Regeln der Kritik zwar nicht verschwinden, aber doch in den Hintergrund treten. Denn das Gefühl, wie das Genie, ist ein Kind der Natur, welche Alles erzeugt, und welcher Alles weichen muss, während die Regeln nur vom menschlichen Verstande künstlich aus der Natur abgeleitet werden. Was St. Evremond für die heidnische Dichtung festgestellt hatte, nämlich dass sie der Religion ihren Schwung und ihre Kraft verdankt, wendet Dennis auf die Dichtung seiner eigenen Zeit an. Es genügt aber nicht, dass ein Dichter die Wunder des Christentums besinge, er muss auch selbst aufrichtig daran glauben, und bei seinen Lesern auf denselben aufrichtigen Glauben rechnen können. Dies ist die erste und hauptsächlichste

der acht Regeln, welche Dennis am Schlusse der „Grounds of Criticism“ dem geistlichen Dichter vorschreibt.

Nicht blos der Literatur, sondern auch der Religion soll beider Verbindung zu Gute kommen. Die Propheten und der Heiland haben einst den Schmuck der dichterischen Rede nicht verschmäht und in Versen und Gleichnissen zum Volke geredet. Aehnlich sollen ihre heutigen Nachfolger und Vertreter den Zauber der Poesie benutzen.

Die moralischen Zeitschriften, welche der religiösen Bewegung ihre Entstehung verdankten und stets im Dienste derselben blieben, konnten nicht umhin, die von Dennis aus den französischen Kritikern gefolgerten Schlüsse anzunehmen und weiter zu verbreiten. Sie standen ohnehin, da sie von Whigs geleitet und verfasst wurden, den puritanischen Anschauungen nahe, die Dennis, welcher selbst ein eifriger Whig war, erfüllten.

Diese Anschauungen brachten die englischen Kritiker dazu, die vom ganzen Volke gelesene und verehrte Bibel als ein belletristisches Werk zu würdigen. Ausser Milton, der das Buch Hiob, das Hohelied Salomonis und die Offenbarung des h. Johannes als Muster eigener Gattungen hinstellte, hatten sie auch in Frankreich Vorgänger in dieser Richtung. Als eine Entdeckung eines Franzosen erwähnt Gildon den Nachweis, dass das Buch der Genesis in Versen verfasst ist. (Art of Poetry. I, 74.) Addison bemerkte, dass Bossu und die beiden Dacier jedem gegen Homer erhobenen Tadel begegnen, indem sie Parallelstellen aus der h. Schrift hinzuziehen. (Spec. 327.) Er selbst lobt am Hohenlied einen edlen Schwung orientalischer Poesie, der an Homer, angeblich einen Zeitgenossen Salomos, erinnere. (Ib. 327.) Ausser der religiösen Begeisterung nimmt Addison also noch zwei Umstände wahr, welche die Eigentümlichkeit der Bibel bedingen: ihren orientalischen (d. h. wohl auch teilweise südlichen) Ursprung

und das entfernte (rohe, kräftigere) Zeitalter, in welchem sie entstand. Steele erhebt die h. Schrift über Virgil und Homer, die Grössten der nicht von Gott begeisterten Menschheit. (Guardian, 21.)

Von der Würdigung der hebräischen Poesie ging die mit den Anschauungen der Humanisten erfüllte Zeit ganz natürlich auf ihre Nachahmung über, ohne zu erwägen, dass die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse dieser Nachahmung in demselben Masse ungünstig sein mussten, als sie vor einigen Jahrtausenden den Propheten in Palästina günstig gewesen waren. In ihren Aufsätzen über die christliche Dichtung betrachteten Addison und Steele die Bibel eben nur im Verhältnis zu den von Bossu aufgestellten Lehren und dem von Milton gegebenen Beispiel. Die Verfasser des Spectators empfahlen den englischen Dichtern, biblische Stoffe zu behandeln, und Addison verfertigte freie Uebersetzungen einiger Psalmen, die in seiner Zeitschrift erschienen. [1] Dennis hatte schon früher (1709) Divine Hymns drucken lassen. „The Last Day", ein Gedicht von Young, wird im Guardian gelobt. (51.) Mit Addisons älteren Anschauungen über Musik verband sich diese biblische Tendenz zu einem Entwurfe, den englischen Kirchengesang zu verbessern. Dabei soll die englische Sprache, nach Miltons Vorgang, durch die Aufnahme hebräischer Ausdrücke und Wendungen bereichert und belebt werden. (Spec. 405.)

Der zweite Spectator, der im Jahre 1714 grossenteils von Addison geschrieben wurde, beweist, wie sehr er sich in das literarische Studium der Bibel vertiefte. Mit der Autorität Longins verteidigt er die Freiheiten des Stils des alten Testaments. So hoch wie der jüdische Glaube über dem heidnischen stand, so hoch soll die hebräische Dichtung sich über die antike erheben. (Spec. 453.) Diese

---

[1] In Greenes Ausgabe, I, 199, sind fünf gesammelt.

Ansichten fanden williges Gehör bei den Lesern des Spectators, und häufig wurden dieser Zeitschrift religiöse Gedichte, besonders Uebersetzungen aus der Heiligen Schrift zugeschickt (u. a. 410, 460).

Trotz des Beifalls, den sie bei der gebildeten Leserwelt erwarb, wurde die religiöse Dichtung vom Freidenker Shaftesbury bekämpft, der die Möglichkeit bestreitet, die grausamen Helden des alten Testaments vor zivilisirten Lesern zu verherrlichen. (I, 357.) Swift schilderte die religiösen Dichter als Heuchler, die eine Frömmigkeit, welche sie selbst nicht empfinden, ausbeuten wollen. Er machte aber eine ehrenvolle Ausnahme für Addison, den Hauptvertreter der Richtung. (IX, 183. A letter of advice to a young poet.)

Die Rückkehr zu religiösen Anschauungen, welche sich in den oben beschriebenen Erscheinungen bekundet, stand in engem Zusammenhange mit den politischen Ereignissen der Zeit. Es ist auch ganz natürlich, dass ein politischer Schriftsteller, wie Milton, zum Muster und Führer der christlich-moralistischen Schule wurde. Dryden hatte ihm eine seiner meisterhaften Vorreden gewidmet. Zwei Schüler Drydens, Dennis und Addison, beschäftigten sich eingehender mit dem Paradise Lost. Im Jahre 1696, in der Vorrede zu seinen Bemerkungen über Blackmores Prince Arthur, nannte Dennis Milton gleich nach Homer und Virgil, und er ahmte ihn in seinen Gedichten nach. In The Grounds of Criticism (1704) heisst das verlorene Paradies das herrlichste Gedicht, das je von einem Menschen gedichtet wurde. (53.) Mit kaum geringerer Begeisterung pries Addison, der in seiner Jugend den Stil Miltons in einer Uebersetzung Virgils nachgeahmt hatte, Miltons Epos in einer Reihe von Aufsätzen im Spectator.

Fast ein halbes Jahr lang (19 Samstage) gab er all-

wöchentlich eine Beurteilung Miltons heraus. Neben dem Interesse für Literatur, welches diese Thatsache bei den Lesern voraussetzt, trug auch der Wunsch der Puritaner, eine erbauliche Lektüre für den Sabbat zu erhalten, dazu bei, diese Aufsätze und mit ihnen die Bewunderung für Milton zu verbreiten. Addison beurteilt das verlorene Paradies nach dem von Bossu und Dennis aufgestellten Massstab. Die viel umstrittene Frage, wie das Wunderbare im Epos wahrscheinlich werden könne, beantwortet er so einfach als richtig: indem wir an Wunder glauben. Die Aufrichtigkeit des Glaubens bei den Dichtern des Altertums und bei Milton erklärt die Erscheinung von Wundern in ihren Werken. (Spec. 315.) Damit ist der Grund zu einer Beurteilung der Literatur nach den reellen Verhältnissen, worin ihre Träger lebten, gelegt. Die Berechtigung vieler anstössiger und unwahrscheinlicher Umstände bei Virgil wird so aus ihrem Zusammenhang mit römischen Traditionen bewiesen. (351.) Diese historische Anschauungsweise war eine natürliche Frucht der Verbindung von klassischer Bildung mit moderner Kritik, welche Addison charakterisirt. Sie kommt bei ihm nur vorübergehend und fragmentarisch zum Vorschein; sie war auch nicht so neu, wie sein Biograph Courthope behauptet; aber ihm bleibt ausschliesslich das Verdienst, sie der gesammten Leserwelt in einem populären Blatte eröffnet zu haben. Das willige Verständnis, welches die Leser dem Lobredner Miltons entgegenbrachten, und die Anregung, welche Addison daraus empfing, darf nicht unterschätzt werden.

Das vom Spectator verkündigte Lob Miltons begegnete nur wenig Widerspruch. Der Freidenker Shaftesbury bemerkt hämisch, dass er einen verworrenen Stoff gewählt habe, den er nach Belieben auslegen und verdrehen könne. (I, 358—359.) War das verlorene Paradies

durch seinen Inhalt und durch die Absicht des Dichters einer frommen Zeit ehrwürdig, so verstiessen doch seine Sprache und sein Versbau gegen alle neoklassischen Vorurteile und Ueberlieferungen. Dennis findet seine Verse weniger wohlklingend als die Virgils. (Reflect. Ess. Crit. 4.) Addison gibt zu, dass sein Ausdruck zu gespreizt und seine Sprache zu sehr mit fremden Wörtern und Wendungen erfüllt sei. (Spec. 285.) Pope war zu behutsam, um in seinen gedruckten Werken einen Tadel gegen Milton auszusprechen, aber sein Freund Spence teilt uns aus seinen Gesprächen mit, dass er reimlose Verse in englischer Sprache für unerträglich hielt. (Anecd. 280.) Miltons Ausdruckweise fand er unnatürlich, exotisch (Ib. 94) und sein Epos mit überflüssiger Gelehrsamkeit erfüllt. (Ib. 23.)

Eine Verteidigung von Miltons Versbau unternahm John Hughes, einer der jüngeren Mitarbeiter des Spectators. Mit Anwendung musikalischer Masse versuchte er eine Metrik aufzustellen, worin er Isaak Vossius' Aussprüche gegen den Wohlklang der neueren Sprachen widerlegen wollte. (Hughes, Corresp. I, 183 ff.) Sein Freund Samuel Say führte diese Arbeit mit besonderer Rücksicht auf das Verlorene Paradies aus. Dabei übersah er aber die Bedeutung des Accents in den germanischen Sprachen, und mass die Verse Miltons wie lateinische Verse nach langen und kurzen Silben.

Der klassische Philologe Richard Bentley eröffnete im Jahre 1732 einen neuen Streit über die Sprache und den Versbau des Verlorenen Paradieses. Er behauptete, dass Miltons Text verfälscht und mit groben Fehlern angefüllt sei, und gab eine verbesserte Ausgabe heraus, in welcher keine längere Stelle von Emendationen verschont blieb. Wenn ein Wort bei Milton in einer Bedeutung angewendet wurde, die etwas von dem etymologischen

oder geläufigen Sinne abwich, wurde es verändert. Einige Ausdrücke verwarf Bentley als gemein, andere als unlogisch;[1]) kühnere Metaphern ersetzte er durch platte Prosa;[2]) sinnliche Bilder durch abstrakte Umschreibungen;[3]) Wiederholungen und Personifikationen beseitigte er; unregelmässige Sätze machte er hübsch symmetrisch; kurz, er erniedrigte Miltons schwungreiche und weihevolle Sprache zur gewöhnlichen Prosa. Die Metrik Miltons machte er eintöniger, und glaubte, sie so wohllautender zu machen.[4]) Seinen Mangel an historischem Sinn bekundet Bentley, indem er die Namen heidnischer Götter aus dem christlichen Epos entfernen will. (Par. Lost I, 197—200.) Wie anstössig die Vermischung antiker Mythologie mit christlichen Ueberlieferungen uns auch erscheinen möge, der Renaissance, an welche Milton sich anschloss, waren sie geläufig und natürlich. Bei seinen Emendationen zu Mil-

---

[1]) Das herrliche Bild, darkness visible (Par. Lost I, 63) ersetzte Bentley durch transpicuous gloom, da die volle Dunkelheit nicht durchsichtig sei, sondern einen Spiegel bilde.

[2]) Zu dem Epithet night-foundered skiff (Par. Lost I, 204) bemerkt er: night alone can never founder.

[3]) Die Vergleichung:

As far removed from God and light of heaven
As from the centre thrice to the utmost pole.

(Par. Lost I, 74) entstellte Bentley, indem er an die Stelle des zweiten Verses die nichtssagenden Worte:

Distance, which to express all measure fails

setzte.

[4]) In dem Verse,

To do aught good never will be our task. (Par. Lost I, 159) wo, dem Sinne gemäss, der Accent auf das bedeutendste Wort fällt, nach dem Schema:

◡ — ◡ — ⊥ ◡ ◡ — ◡ —

ändert er die Stellung der Wörter so, dass ein regelmässiger Pentameter entsteht:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

To do aught good will never be our task.

ton stützte Bentley sich nicht blos auf logische und grammatische Regeln, die er zu eng auffasste oder zu wörtlich nahm, er zog auch viele Stellen aus Miltons Vorbildern, aus Spenser, Fairfax, Homer und Virgil, ja selbst aus Chaucer heran. Diese Vergleichungen wären der nützlichste Teil seiner Arbeit, wenn er nicht so rücksichtslos mit dem angeblich verfälschten Texte Miltons verfahren wäre.

Die Ursache von Bentleys sonderbarem Irrtume muss zunächst in seinem persönlichen Stolz und Eigensinn, dann in seiner Unerfahrenheit in der englischen Literatur und Textkritik gesucht werden. Er selbst bekennt, dass er seine Ausgabe von Milton flüchtig verfasst und zum Drucke geschickt hat. Uns geht hier besonders die Frage an, inwiefern er als Vertreter des Geschmackes seiner Zeit gelten kann. In seinem Streite gegen Temple über die Episteln des Phalaris hatte er schon die romantische Kritik bekämpft. Seine Ausgabe des Paradise Lost war gegen Addisons Kommentar zu Milton gerichtet, mit welchem sie sich aber weder an innerem Werte, noch an historischer Bedeutung messen kann.

In demselben Jahre, wie Bentleys Ausgabe von Milton, erschienen zwei Erwiderungen darauf, die eine von einem Mitarbeiter des Spectators, Bischof Zachary Pearce, die andere von einem Unbekannten. Pearce verwarf fast alle von Bentley vorgeschlagenen Lesarten, und widerlegte seine Ansichten gründlich, ohne den gelehrten Herausgeber selbst anzugreifen. Er verfährt in seiner Widerlegung nicht anders als Bentley selbst; er erklärt das Verlorene Paradies durch Vergleichung mit ähnlichen Stellen aus Dichtern, die Milton nachgeahmt haben konnte, und aus anderen Werken Miltons selbst. In der Verteidigung des überlieferten Textes stimmt der anonyme Verfasser des „Milton restor'd“ mit Pearce überein; aber

mit schonungsloser Schärfe verspottet er den Pedanten Bentley und seine Unfähigkeit, sich über trockene, grammatische Betrachtungen zu erheben. In einer längeren Vorrede thut er dar, dass die historischen Daten, auf welchen Bentley seine Hypothese von einer Fälschung von Miltons Texte begründet hatte, unrichtig und wertlos waren. Dem von Bentley vertretenen Purismus gegenüber betont er die Vorzüge der von Milton gebrauchten Archaismen und seltenen Ausdrücke.

Die Raschheit und Entschiedenheit, mit welcher zwei Verteidiger Miltons dem Verderber seines Textes entgegentraten, beweisen die steigende Schlagfertigkeit der romantischen Kritik, welche seit Addisons Miltonstudien die angreifende Partei in der englischen Literatur war. In diesem ihrem historischen Zusammenhange erscheint Bentleys Ausgabe als eine schwache Verteidigung des überwundenen Neoklassizismus.

4. Rückkehr zur Natur.

Die im vorigen Abschnitte beschriebene Rückkehr zu einer religiös-moralischen Literatur verdankte ihren Ursprung dem Bewusstsein, dass die neoklassische Dichtung den Bedürfnissen des frommen englischen Volkes nicht entsprach. Aus demselben Bewusstsein entsprang eine Bewegung, welche mit der oben dargestellten eng verwandt war. Sie hatte nicht wie jene ihre Quelle in den Schriften Drydens und Miltons, sondern stand mit den Lehren und Gewohnheiten der Vorfahren im Widerspruch, und wurzelte zumal im politischen und religiösen Leben der Zeit. Sie war nicht wie jene das gemeinsame Werk Drydens und seiner Nachfolger, sondern fast ausschliesslich Sir Richard Steeles. Wie sie nicht an dogmatische Formeln der Vergangenheit anknüpfte, so war

sie nicht bestimmt, in der Zukunft mit einem Systeme oder einer Schule unterzugehen, sondern sie hat sich bis auf den heutigen Tag fortgesetzt, ohne eine Spur von Erschöpfung zu verraten. Die Vertreter dieser Bewegung bezeichnen sie gewöhnlich als Rückkehr zur Natur, aber dieser Name bedarf einer näheren Erklärung.

Auch die Neoklassiker forderten, dass die Dichtung natürlich sei, aber bei dieser Vorschrift hatten sie besonders die Ausschweifungen der italienischen Romantik im Sinne: natürlich nannten sie, was übersichtlich und nüchtern war. Steele dagegen stellt die Natur als frische, unmittelbare, warme Empfindung der bedächtigen, selbstbewussten Steifheit der Neoklassiker entgegen. Die Definition der Affektation, welche er der Natürlichkeit entgegenstellt, entnimmt er der von Hobbes entwickelten Theorie des Selbstbewusstseins, welcher wir schon oft begegnet sind. Affektirt ist derjenige, dem an dem Eindruck, den seine Worte und Geberden auf andere machen, mehr gelegen ist, als an seinen eigenen Gedanken und Gefühlen. (Spect. 38.) Mit der Gewohnheit, erheuchelte Gefühle über erdachte Stoffe auszudrücken, ist dieser Fehler in die Literatur eingedrungen. Von dieser Lüge muss die Dichtung gereinigt werden: der äussere Anlass zu einem Gedichte darf erfunden sein, das in demselben geschilderte Gefühl aber muss wahr sein. (Guardian 15.) Das ist die Grundbedingung eines würdigen Lebens und einer echten Kunst. Es genügt aber nicht, dass die Poesie aufhöre, falsch zu sein; sie soll aus der Schönheit des Gefühles hervorblühen, und so unmittelbar zum Herzen reden.

Besonders auf die Bühne, welche noch die hauptsächlichste Trägerin der englischen Literatur war, werden diese Regeln angewendet. Shakespeare wird den dramatischen Dichtern als Muster empfohlen, weil er bis zum

Herzen dringt und die Gefühle der Teilnehmer an tragischen Begebenheiten, nicht die der Zuschauer derselben, darstellt. Die Einheit von Leben und Kunst lobt Steele bei einem verstorbenen, komischen Schauspieler, da eine feine Beobachtung der Welt ihn befähigte, das Falsche vortrefflich zu verspotten. (Spect. 468.) Auch die Inszenirung soll der Forderung der Natürlichkeit genügen sie soll die Empfindung begünstigen und nicht durch falschen Prunk stören. Den Schauspielern werden Hamlets Ermahnungen ans Herz gelegt, damit ihr Spiel wirklich ein Bild des menschlichen Lebens werde.

Beim niederen Volke glaubt Steele ein wärmeres und aufrichtigeres Gefühl zu entdecken, als bei den höheren Ständen. So lobt er eine Schildwache, die vor Rührung auf der Bühne in Thränen ausbrach, als den gebildetsten Mann im ganzen Schauspielhause. (Guardiau 19.) Die Ausdrucksweise des Volkes, welches nicht nach abstrakten Begriffen, sondern nach sinnlichen Umständen urteilt, hält er für gefälliger, als die der Gelehrten. (Guardian 23.) Mit dem englischen Schriftsteller, der dieses Ideal des Natürlichen durchgreifend verwirklicht hat, mit Defoe, war Steele persönlich bekannt. Der Stoff des Robinson Crusoe soll nach Disraeli durch Steeles Vermittelung an Defoe gelangt sein. (Curiosities III, 237 ff.)

Diese Anschauungen Steeles hatten hohen Wert für ein verkünsteltes Zeitalter, aber sie waren keineswegs neu. Ihre Originalität und ihre Bedeutung erhielten sie erst durch ihre Anwendung auf Schriften, welche die gelehrte Kritik nicht zu würdigen verstand: Das Streben nach Einfalt und Gemeinverständlichkeit führte zur Beachtung der Volkspoesie. Allerdings hat es der altenglischen Balladendichtung nie an Bewunderern gefehlt. In mündlicher und handschriftlicher Ueberlieferung wurde sie von einem Geschlechte zum andern bewahrt und gepflegt.

Unter den englischen Kritikern haben Sidney, Jonson und Dryden der Liebe der Nation für ihre alte Dichtung Ausdruck verliehen. Ihren Text hatte Dryden dem gebildeten Leser näher gebracht, indem er fünf Balladen in die Miscellanies von 1684 und 1708[1]) aufnahm. In einer Zeitschrift aus dem Jahre 1707, welche u. a. Beiträge von Dryden, Dennis und Steele enthielt, steht ein Aufsatz über altenglische Poesie, wo u. a. die Chevy chace-Ballade sehr gelobt wird. (The Muses' Mercury, June 1707.)

Dem Spectator aber kommt das Verdienst zu, die Volkspoesie einer kritischen Untersuchung unterworfen und den bewunderten Dichtungen des Altertums gleichgestellt zu haben. Die Chevy chace-Ballade soll nach Addison allen Regeln der epischen Kunst genügen und mit der Iliade vergleichbar sein. (Spec. 74.) Allerdings entspricht sein Urteil über die Volkspoesie nicht unsern heutigen Ansichten: für den herzlichen, kräftigen Ausdruck, den wir am meisten bewundern, hat er keinen Sinn. Höchst bedeutend aber ist der Ausspruch, dass die Bewunderung aller Zeitalter und Stände den Wert der Balladen bezeuge. Das Urteil des unwissenden, gemeinen Volkes wird hier dem der gelehrten Welt gleichgestellt, und die Empfänglichkeit für Poesie von der philologischen und kritischen Bildung getrennt.

Für die Beurteilung der historischen Balladen fand Addison einen Anhalt in den Regeln der epischen Dichtung, und konnte sich also auf die übliche gelehrte Kritik stützen. Viel kühner war Steeles Versuch, die schlichte Poesie eines wilden Volkes zum Vorbilde für gebildete Literaten zu erheben. Als Muster eines echten Liebesliedes teilt er die Uebersetzung eines lappländischen Ge-

[1]) Letzteres erst sieben Jahre nach Drydens Tod erschienen.

dichtes mit, welches des alten Griechenlands und Roms würdig erklärt wird. Es gehörte Selbständigkeit und Mut dazu, die Quelle der Dichtung bei reinen Naturmenschen zu vermuten. Die Leser des Spectators nahmen das lappländische Lied günstig auf (Spect. 406), es wurde von Kleist nachgeahmt und von Lessing im 33. Literaturbriefe gelobt.

Zu den Früchten des im Spectator erschienenen Lobes der Volkspoesie muss eine Sammlung von alten Balladen gerechnet werden, welche im Jahre 1723 von Ambrose Philips, einem Schützling des Spectators, herausgegeben wurde. In der Vorrede verglich Philips die Balladen nicht allein mit den homerischen Gedichten, er behauptete, dass Homer nur ein Volksdichter und seine Werke eine Reihe von Liedern seien. (Preface, 3—4.) Nicht so unmittelbar vom Spectator beeinflusst, aber doch wohl von ihm angeregt, war der schottische Dichter Allan Ramsay, der im Jahre 1724 unter den Namen „The Evergreen“ und „The Tea Table Miscellany“ zwei Sammlungen älterer schottischer Gedichte herausgab. In vollem Vertrauen auf den bleibenden Wert der Balladendichtung stellt er sie in seiner Vorrede den Werken von Horaz und Homer zur Seite und verspricht ihnen dieselbe Unsterblichkeit. Er behauptet, dass die Leser die affektirte Schreibweise seiner Zeit müde sind und eine einfachere, frischere Dichtung willkommen heissen werden. Das Publikum liess sich in der That von dem Geschmack für die Volkspoesie so hinreissen, dass im Jahre 1740 eine zehnte Auflage des Tea Table Miscellany erscheinen konnte.

Steeles und Addisons Ansichten über Volkspoesie wurden von Dennis bekämpft und von Wagstaffe verspottet. Wagstaffe kommentirte mit komischem Ernste die Geschichte des kleinen Däumlings, lobte die vielen Tugenden des Helden und verglich einzelne Züge seines

Lebens mit Stellen aus Virgil. Sein Kommentar ist eine witzige und im Grunde harmlose Parodie von Addisons Bemerkungen zu der Chevy chace Ballade.

Dennis bewies die Notwendigkeit der gelehrten Bildung zum richtigen Verständnisse der Poesie aus dem Ausspruche Miltons, dass die Gelehrsamkeit dem Menschen einen Teil des geistigen Wertes zurückgebe, welchen Adam durch die Erbsünde verloren hat. Die niederen Stände sollen also durch ihre Unwissenheit verhindert sein, eine erhabene Dichtung zu begreifen: nur die Komödie ist ihnen verständlich. (Dennis, Letters, 1721, S. 169.)

Einen viel begabteren Gegner, als Wagstaffe oder Dennis, fand die wachsende Lust an der Volkspoesie in dem Freund und Anhänger Popes, John Gay. Gay parodirte sowohl Ambrose Philips' Eklogen als die vom Spectator gepriesenen Balladen, trug aber merkwürdigerweise dazu bei, den Geschmack zu verbreiten, den er bekämpfen wollte. Sein feiner Scherz machte den Volkston, den er anschlug, und die volkstümlichen Stoffe, die er behandelte, nur anziehender. Sein Singspiel, „The Beggar's Opera" machte die verachteten Weisen der Balladen wieder beliebt und bekannt. (Blake.) Eine ähnliche Erscheinung nehmen wir in Deutschland wahr, wo die Romanze und Ballade anfangs als eine komische Gattung gepflegt und erst später als eine ernste Art der Dichtung angesehen wurde. (Koberstein zu Gleim.) Dem XVIII. Jahrhundert war eben der rohe Scherz des Volkes verständlicher, als seine höhere Poesie; er schien auch der Volkssprache angemessener.

Nicht ohne Einfluss auf die Literatur blieb eine andere Aeusserung der Sehnsucht nach Natürlichkeit: es war der Sinn für Schönheiten der Landschaft, welcher sich in Addisons Briefen aus der Schweiz und Norditalien etwas schüchtern ausspricht. (U. a. I, 483.) Felsen, Wälder und

Wasserfälle im scheinbar wilden Park von Fontainebleau zieht Addison den regelmässigen künstlichen Gärten von Versailles vor. (Guardian, No. 101.)

Ueber den von Addison und Steele vertretenen Begriff der Natur entbrannte die bedeutendste und vielleicht heftigste literarische Fehde der Zeit. Wenn wir den historischen Hintergrund des Streites, den Neid zwischen Addison und Pope, die Feindschaft Popes gegen Philips, Dennis, Welsted usw. und die vielen politischen, religiösen oder rein persönlichen Verhältnisse unbeachtet lassen, bleibt uns als theoretischer Mittelpunkt der Fehde die Frage: Was ist Natur und Natürlichkeit in der Poesie?

Steele fasste den Begriff subjektiv auf, er forderte einen unerheuchelten Ausdruck eines aufrichtigen, nicht aus Büchern erlernten Gefühles oder Gedankens. Pope, der beste Vertreter der Neoklassiker, dagegen, verstand die Natur objektiv, er forderte eine Nachahmung des gewöhnlichen, tagtäglichen Lebens und der Gedanken und Gefühle, die mit der herrschenden Denkart übereinstimmen. Steele wollte eine persönliche, individualistische Gemütspoesie; Pope eine gesellschaftliche, gemeinsame Verstandesliteratur. Pope beruft sich nicht weniger auf die Natur, als Steele, aber verdreht und verflüchtigt im Essay on Criticism den Sinn des Wortes so, dass seine wechselnde Bedeutung beim Leser eine hilflose Verwirrung erzeugt. Natur heisst:

1. Der einem Instinkt ähnliche Trieb, der die alten Dichter leitete, ehe noch Aristoteles die kritische Wissenschaft begründet hatte. Homers Werke bezeugen zugleich die Sicherheit dieses Triebes und seine Uebereinstimmung mit der aristotelischen Lehre.

2. Das unwandelbare Vernunftprinzip, welches sowohl der Praxis Homers, als der Theorie des Aristoteles zu Grunde liegt, und das allen gesunden Menschen gemein ist.

3. Die sinnliche Aussenwelt, welche im Verhältnisse der prästabilirten Harmonie mit der Vernunft ist. Die Vorschrift, der Natur zu folgen, ist in diesem Sinne eine Wiederholung des aristotelischen Satzes, dass die Kunst nur durch Nachahmung wirke, und eine Verneinung von Bacons Lehre, dass die Poesie den Geist erhebe und aufrichte, indem sie seinen Wünschen den Schein der Dinge unterwerfe. (Bacon, Advancement, 154.)

Pope betont besonders, dass der Verstand an der sinnlichen Welt (Natur) eine Richtschnur habe, und dass Wahrheit, d. h. Uebereinstimmung zwischen der äusseren und inneren Welt, Zweck und Regel der Poesie sei· „Unsere Kunst," schreibt er in einem Briefe an Wycherley, „ist nur ein Spiegelbild oder eine Nachahmung, und darf kaum unser Eigentum heissen." (Warburtons Ausgabe, VIII, 5.) Diese Lehre, welche der heutigen realistischen ähnlich lautet, war schon im Rehearsal (51) ausgesprochen worden.[1]) Durch Homer, Aristoteles und ihre lateinischen und französischen Kommentatoren und Ausleger also erlangte Pope seine Anschauung von der Natur. Die zu diesem Gesichtskreise nötige gelehrte Bildung sollte nicht allein den Bau, sondern auch den Ausdruck des Gedichtes bestimmen. Die von Steele empfohlene und von Ambrose Philips in seinen Hirtengedichten eingeführte Volkssprache wird als Kennzeichen einer niedrigen Entwickelungsstufe aus der Poesie verbannt. (Pope, Ausg. 1717, Discourse

---

[1]) Das Verhältnis zwischen Kunst und Natur wird im Hudibras etwas anders beschrieben:

The whole world, withont art and dress,
Would be but one great wilderness,
And mankind but a savage herd,
For all that nature has conferr'd.
This does but rough-hew and design,
Leaves art to polish and refine. (S. 152.)

of pastoral poetry, 9.) Hierdurch wird Popes Naturbegriff beschränkt; dreierlei gehört dazu: nüchterne Verständigkeit, der Ton der gebildeten Stände, das Studium der französischen Kritik und ihrer Quellen im Altertum. Steeles literarische Anschauungen lassen sich in einer gleich einfachen Formel zusammenfassen. Er fordert: warme Empfindung, Auflösung des Standesbewusstseins in gemeinsamer Menschlichkeit, Studium der altenglischen Dichter.

Zwischen diesen beiden äussersten Standpunkten nehmen Addison und Dennis eine vermittelnde Stellung ein. Mit Dryden ordneten sie die französischen Regeln. welche Popes ganzes Evangelium bildeten, den edleren Dichtergaben, dem Schwung und der Phantasie, unter, Alle Vorschriften Addisons zur Besserung des englischen Theaters beruhen auf neoklassischen Anschauungen, wie die Forderung, dass auffallende Kleidertrachten, Schlachten und Geschrei (Spect. 142), Gespenster und Donner (Ib. 44) von der Bühne, Bombast und Flüche aus den Reden der Helden verschwinden sollen. (Ib. 39, 40.) Die von Dryden in Schutz genommene Tragikomödie verwirft Addison (40), die gehobene Ausdrucksweise Shakespeares rügt er als schwulstig (39), dem gereimten Vers zieht er den reimlosen, als natürlicher, vor. (39.) Allen diesen Ansichten liegt der Wunsch zu Grunde, dass das Drama weniger durch sinnliche Mittel wirke, dass es einfacher werde. In seinen Stilstudien (Noten zu den Metamorphosen, Aufsatz „On Wit“ im Spectator) schloss Addison sich gleichfalls den neoklassischen Anschauungen an, aber in seinem Lobe Miltons und der Ballade befreite er sich davon. Seinerseits leugnete Dennis den von Addison und Steele behaupteten Wert der Volkssprache für die höhere Poesie, indem er der Einfalt nicht blos den Bombast und die Uebertreibung, sondern auch die Dummheit oder Geistesschwäche entgegenstellte. (Letters to Cromwell, 175.)

5. Die Empfindsamkeit.

War die Verkennung der Gemütskräfte, der Grundfehler der Neoklassiker, am Anfange des XVIII. Jahrhunderts noch vorherrschend, so hatte der von Dryden unternommene Kampf dagegen solche Erfolge, dass schon im Jahre 1701 die entgegengesetzte Sünde, das Ueberwuchern der Empfindung, in der Literatur erscheinen konnte. In diesem Jahre gab Steele, der erste, ja einzige Vertreter der Empfindsamkeit in jenem Zeitalter, seinen „Christian Hero“ heraus. Von Steele erhält die christlichmoralische Bewegung die eigentümliche Färbung, welche sie von der parallelen Bewegung in Frankreich unterscheidet.

Steele fasst die christliche Lehre nicht als ein Weltgesetz auf, dem sich der Einzelne zu fügen hat, er fühlt sie, nach Art der protestantischen Dissenters, als einen inneren Trieb, dessen geheime Stimme seine Seele aufstört und erhebt. Nicht zur finstern, strengen Lebensanschauung der Puritaner aber sucht er zurückzukehren, nicht in Zerknirschung und Demut sich der Führung des Allerhöchsten hinzugeben, sondern vertraulich und liebevoll sucht er Trost und Freude in seinem Glauben. Optimismus und Gefühlsseligkeit sind die Grundzüge seines Charakters. Durch Colliers Angriffe gegen die Unsittlichkeit der Bühne (1698) wurde er nicht zur Verdammung, sondern zur Besserung des Theaters angeregt, und schrieb eine Komödie, die Hazlitt eine dialogisirte Predigt nennt. Der Sinn für die Poesie war bei ihm keine blosse Liebhaberei, sondern das Zeichen einer zärtlichen Sympathie für alle menschlichen Leiden und Freuden, einer offenen Empfänglichkeit für alles Erhabene und Schöne in der Natur. (Guardian 51.)

Diese schöne Gefühlsseligkeit war, wie der Moralismus des Spectators, ein Erzeugnis der religiösen Bewe-

gung, welche die niederen Volksschichten noch bis ans Ende des XVIII. Jahrhunderts erfüllen sollte. Ihre literarische Frucht war eine Gattung, welche wie der Spectator das ganze Abendland durchzog, ohne sich irgendwo zu einem Meisterwerke festsetzen zu können, nämlich die weinerliche Komödie. Die Entstehung dieser Gattung wurde von der Verderbtheit des Lustspiels der Restauration und von den Angriffen der Puritaner auf dasselbe veranlasst. Die Bedenken gegen die italienische Oper, gegen das heroische Drama und die französische Tragödie (The Theatre, Nr. 2, 15—16), welche in den moralischen Zeitschriften ausgesprochen wurden, bezeugten das Bedürfnis an einer Verjüngung der englischen Bühne. Steele mischte sich, wie Lessing, in das tägliche Leben der Theater, verkehrte mit Schauspielern, gründete einen Konzert- und Deklamationssaal, und verwaltete ein Schauspielhaus. Ausser den vielen Stellen in Tatler, im Spectator und im Guardian, wo dei, Schicksale der Bühne besprochen werden, hat er zwei Zeitschriften, „The Town Talk„ und „The Theatre", den Interessen des Theaters gewidmet. Er hielt dasselbe für das wirksamste Mittel zur Besserung der Sitten. Zum Muster wählte er sich Terenz, dessen Heautontimoroumenos kein Gelächter erregt, sondern einem verständigen Leser oft Thränen entlockt. (Spect. 502, Fussnote.)

Von der englischen Kritik wurde die weinerliche Komödie nicht günstig beurteilt. Congreve hatte in einem Briefe, der im Jahre 1696 in einer Auswahl aus Dennis Briefwechsel erschienen war, den Humor, der den gewöhnlichen Inhalt von Ben Jonsons Komödien bildet, charakterisirt. Die individuelle Eigenart, welche besonders bei den Engländern der niederen Stände scharf hervortreten soll, soll der Gegenstand des Humors sein. (95.) Dennis wiederholte diese Ansicht und fügte eine

Verurteilung der witzigen Komödie hinzu, welche unter Karl II. blühte und welche nicht die Frucht der Beobachtung des Lebens, sondern nur ein Spiel der Phantasie war. (The comical gallant, Vorrede, 3—4.) Zugleich bestritt Dennis die weinerliche Komödie als ein Zwitterding, dem das eigentliche Merkmal des Lustspieles, das Lächerliche, fehle, und welches durch seine Weichheit gefährliche Leidenschaften anfachen müsse. (Ib. 5.) So wurde die von Steele geschaffene Gattung im Jahre ihres Entstehens bekämpft. (The Funeral und The Comical Gallant erschienen im Jahre 1702.)

Der Schauspieler Victor verteidigte Steele in einer „Epistle to Sir Richard Steele"; Cooke lobte ihn, ohne seine Nachfolger billigen zu wollen. (Elements, Ch. XVII, Of sentimental Comedy.) Sheridan, im „Critic" (Siehe Moore, I, 24) und Fielding haben die Gattung verspottet, ohne neue Standpunkte zu entdecken. Die Empfindsamkeit Steeles trug also keine merkwürdigen literarischen Früchte, und veranlasste in der Kritik nur eine schwache Bewegung.

Dasselbe Gefühl erschien unerwarteter Weise bei Pope, dem Vorkämpfer des Neoklassizismus, erzeugte eines seiner besten Werke, die Epistel von Heloïse an Abälard, und wirkte von dieser aus kräftig in der späteren Literatur nach. Während die Empfindsamkeit bei Steele oft freudig und selbst munter war, wurde sie bei Pope durch seine persönlichen Verhältnisse zum Trübsinn geneigt. Pope verband mit seinem aus dem Mittelalter stammenden katholischen Glauben, mit den von Altengland geerbten Schriften, Sitten und Gebäuden eine schwermütige, schwärmerische Stimmung, welche er in der Epistel von Heloïse an Abälard literarisch verwertete. Schon in seinen ältesten Briefen erscheinen die Ausdrücke r o m a n c e und r o m a n t i c im Verband mit den Aben-

teuern der Ritterromane (Warb. Ausg. VIII, 151—152) und mit denjenigen katholischen Lehren, welche der gemeinen Denkart am meisten widersprechen. (Ebend. 152.) Seinen vollkommensten Ausdruck erhält dieser Begriff in einem Briefe aus Oxford, worin Pope die Rührung schildert, welche der Anblick der gotischen Universitäts-Gebäude und des noch halb klösterlichen Lebens darin bei ihm weckte. Damit verbindet sich die Wehmut über das freudlose Leben, wozu ihn seine körperlichen Gebrechen verurteilten, zu einem ergreifenden Bilde romantischer Melancholie. (Ebend. 165 ff. — Letters to several ladies, XV.)

Nach dem jüngeren Thomas Warton soll Pope durch Miltons Comus und Penseroso zum Dichten der Heloïse-Epistel veranlasst worden sein. (Vorrede zu Wartons Ausgabe von Miltons kleineren Gedichten, VIII-IX.) Dann stände Milton an der Wiege der ganzen neueren Romantik.

6. Studium der älteren englischen Literatur.

Die historischen Momente, die wir bei Pope nachgewiesen haben, und welche in allen romantischen Bewegungen des Abendlandes wiederkehren, waren in England viel kräftiger als z. B. in Frankreich oder Deutschland. Boileau konnte im Art poétique die ganze literarische Vergangenheit seines Vaterlandes mit einigen Worten der Verachtung abfertigen; Deutschland hatte am Anfange des XVIII. Jahrhunderts seine alte höfische Poesie und Volksdichtung so sehr vergessen, dass nur das Beispiel der Engländer und Skandinavier dieselben wieder erweckte; England dagegen bewahrte stets das Bewusstsein eines ununterbrochenen Zusammenhanges mit der Renaissance.

Howard verteidigte im Jahre 1665 das altenglische Drama gegen die Angriffe und Neuerungen Drydens, und Dryden selbst schwankte in der Beurteilung seiner Vorgänger zwischen begeisterter Verehrung und verachtendem Tadel hin und her. Bei seinen Nachfolgern setzte sich eine Ansicht fest, welche seinem kritischen Standpunkte in seinen späteren Jahren vollkommen entsprach. (S. 65—66 der vorliegenden Arbeit.) Einerseits wurde der poetischen Gewalt, dem Tiefsinn, der Wahrheit der älteren englischen Dichter volles Lob gezollt; andererseits wurden der Bau und die äussere Form ihrer Werke an den Regeln der Neoklassiker gemessen und als barbarisch verworfen.

Für die bilderreiche Sprache, und besonders für den schwungreichen, volltönenden Versbau eines Shakespeare oder Milton scheint fast niemand ein Ohr gehabt zu haben; wenigstens gelangte das Verständnis, welches dafür bestehen mochte, nicht zu bewusstem öffentlichem Ausdrucke. Welsted nannte im Jahre 1724 die Sprache des Paradise Lost ein rohes, erkünsteltes Kauderwälsch, ein zweites Babel und Verwirrung der Sprachen. (123. Dissertation concerning the perfection of the English language usw.) Die Wahl und Einteilung des Stoffes wurden bald gelobt, wie Addison, bald entschuldigt, wie Dennis es für Milton thaten. Aber für die Richtigkeit der Beschreibungen, die Wahrheit der Charaktere, den moralischen Sinn bei Shakespeare, für die Erhabenheit der Gedanken, das edle Feuer, die Frömmigkeit und Tugend, die das verlorene Paradies erfüllen, hat ein so entschiedener Klassiker, wie Shaftesbury, nur Worte der höchsten Anerkennung. (I, 275—276.) Seine Bewunderung für Boileau verleitet ihn nicht, der barbarischen englischen Dichtung die gebildetere französische vorzuziehen. Wie sein Gegner Dryden schätzt er die natürlichen Anlagen

seiner Landsleute höher als die Geschicklichkeit des leichtfertigen Nachbarvolkes. (I, 213.) Nicht von der Nachahmung des Auslandes, sondern von einer grösseren politischen Freiheit im Vaterlande, von einer erhöhten persönlichen Würde bei den Dichtern, erwartet Shaftesbury einen neuen Aufschwung der englischen Literatur. (I, 230.)

Den angeführten Urteilen liegt der von Dryden festgestellte Unterschied zwischen dem poetischen Werte und der Regelmässigkeit eines Gedichtes zu Grunde. Je nach dem Standpunkte, auf welchen der Kritiker sich stellt, wird dasselbe Werk von demselben Beurteiler getadelt oder gelobt, und wenn wir die Denkart jener Zeit verstehen wollen, dürfen wir nicht willkürlich die eine oder die andere Seite ihrer Ansichten hervorkehren, wie es gewöhnlich geschieht. Die Popularität Shakespeares unter Karl II., dessen ganzer Hof mit den lustigen Weibern von Windsor schwärmte, wird von Dennis bezeugt. (The comical gallant, Epistle Dedicatory, 1.) Das neoklassische Urteil über Shakespeare, welches sich bis ans Ende des XVIII. Jahrhunderts behauptete, und erst von Coleridge vernichtet wurde, huldigte zwar seinem unvergleichlichen Genie, welches von Pope sogar über Homer erhoben wurde, bürdete ihm aber alle Sünden der Unwissenheit auf. Nicht einen Nachahmer, sondern ein Werkzeug der Natur, die aus ihm spreche, nennt ihn Pope. (Warb. Ausg. VII, 306.) Seine Fehler sollen ebenso ausserordentllich sein, als seine Vorzüge. (Ebend. 308. — Vgl. Dennis, On the genius and writings of Shakespeare.)

Es ist üblich, die Wiedererweckung Shakespeares als ein Zeichen der Veränderung im Geschmacke des XVIII. Jahrhunderts zu erwähnen. Mit grösserem Rechte könnten wir von einer Wiedererweckung Spensers reden, dessen Name und Werke dem englischen Leser nicht immer so bekannt blieben, als die Shakespeares. Dryden

lobte Spensers Sprache und Versbau, und entschuldigte seine veraltete Ausdrucksweise als einen leichten Fehler. Steele fühlte sich als Moralist von ihm angezogen und nährte an der Faerie Queen seinen Geschmack für die Allegorie, eine Gattung, welche der Spectator wieder beliebt und üblich machte. (Spect. 540. — Guardian 152.) Dennis pries Spenser als ein mächtiges, unübertroffenes Genie. (Usefulness of the Stage, 40.) Addison erwähnt ihn nur flüchtig im „Account of the greatest English poets“ (1694 gedr.), lobt ihn aber im Spectator Nr. 62.

Den Wendepunkt aber in der Würdigung Spensers bilden die von Ambrose Philips unter Steeles Einfluss verfassten Hirtengedichte, welche im Jahre 1709 erschienen. Philips trat mit denselben als Nebenbuhler Popes auf; er ahmte den „Shepherd's Calendar“ nach und führte statt griechischer englische Namen, statt antiker Mythologie modernen Aberglauben, statt der steifen poetischen Sprache seiner Zeit eine mit volkstümlichen und veralteten Redensarten durchspickte, in seine Gedichte ein. Die Verfasser des Spectator lobten dies als natürlicher, als die im Jahre 1709 von Pope veröffentlichten Pastoralgedichte. In einem äusserst witzigen Aufsatze verspottete Pope den ungleichen Rivalen und das von Steele angeregte Streben nach Natürlichkeit. (Guardian 40.) Unter der Gestalt von Küchenrecepten gibt er die Vorschriften, welche die Regeln der Franzosen ersetzen sollen. Genie, Gelehrsamkeit, Sprachgewandtheit werden durch die Wörterbücher überflüssig gemacht; Hebraïsmen, Hellenismen und Altenglisch können aus einem Chaucerlexikon geschöpft werden. (Guardian 78.)

Der weitere Verlauf dieses ergötzlichen Streites, die Entstehung und der Erfolg von Gays Idyllen, gehören noch zur Geschichte von Spensers Einfluss. Sie waren mit Hughes' kritischer Ausgabe von Spenser die Vor-

zeichen einer förmlichen Spenseromanie, die sich im XVIII. Jahrhundert über England ergoss. In Todd's Ausgabe von Spenser werden nicht weniger als 39 Nachahmungen Spensers erwähnt, wovon blos sieben im XVII., alle übrigen im XVIII. Jahrhundert erschienen. (I, clxxxi.)

An der Quelle aller der kritischen Strömungen, welche wir unter dem Namen der christlich-moralischen Richtung zusammengefasst haben, und welche um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts in die sogenannte Vorromantik münden sollten, haben wir Drydens Namen gefunden. Shakespeare, Milton, Chaucer, Spenser und die Balladen hat er mit unfehlbarer Sicherheit des Urteils dem englischen Leser vorgehalten. Auf Dennis und Addison hat er nachweislich unmittelbar, auf Steele und Pope mittelbar den stärksten Einfluss ausgeübt. Sein Gegner Shaftesbury, dessen Vater und Grossvater er im Absalom and Achitophel grausam verspottet hatte (Chiswick-Ausgabe XXIV, 20), entwirft ein satirisches, aber nicht unangenehmes Bild seines Verkehrs mit jüngeren Schriftstellern. Zu gegenseitiger Ermunterung und zum Austausch ihrer Ideen sammelten sie sich im Kaffeehaus, wo der alte Dichter, von Jüngern und Verehrern umringt, der trockenen Kritiker spottete, und die freie, eingeborene Kraft des englischen Geistes erhob.

Die von Dryden angeregte und vom Spectator fortgesetzte Pflege der englischen Literaturgeschichte trug bald auch wissenschaftliche Früchte. Pope druckte im Jahre 1725 eine Ausgabe von Shakespeare, welche von späteren Philologen nur getadelt wird, aber welche doch eine nähere Untersuchung von Shakespeares Text veranlasste. Theobald, ein gewissenhafterer und geduldigerer Forscher als Pope, deckte die Fehler seiner Ausgabe auf, indem er eine Sammlung von Lesarten für Hamlet heraus-

gab. (Shakespeare restored, 1726.) Statt über den Dichter, für oder gegen ihn, zu schreiben, bemüht sich dieser Kritiker, den Text zu säubern und deutlicher zu machen, und kehrt so zum Verfahren der Philologen der Renaissance zurück, welche Addison zur Nachahmung empfohlen hatte. Wie wenig Shakespeare im Jahre 1726 vergessen war, beweist Theobalds Angabe, dass seine Werke in allen Bibliotheken standen, und besonders von Frauen viel gelesen wurden. Seit dreissig Jahren war Hamlet alljährlich wenigstens einmal gespielt worden. (Ebend. VI—VII.) Zum Dank für seine Mühe erntete Theobald zunächst eine Stelle in der Dunciad und einen Schauer von Beschimpfungen. Aber er behält die Ehre, zu einem wissenschaftlichen Studium Shakespeares die Bahn gebrochen zu haben, und er fand bald Verteidiger und Nachahmer.

Der früheste Versuch zu einer kritischen Ausgabe eines englischen Schriftstellers ging von dem Kreise der moralischen Zeitschriften aus. Es war die von John Hughes, einem jüngeren Mitarbeiter des Spectators, besorgte Ausgabe von Spenser, die älteste Gesamtausgabe des grossen Epikers, welche 1750 erschien. Das mit Glossar, Etymologien und Einleitungen ausgestattete Werk bezeichnet den Anfang der englischen Philologie. Die literarische Kritik darin ist nur eine Wiederholung von Addison. Miltons Sprache und Manier weist ja auf Spenser zurück, der selbst wieder zu Chaucer führt. Die Wiedererweckung älterer Dichter war durch Dryden vorbereitet worden. Addison trug durch sein Lob der englischen epischen Dichtung, welche durch das Drama ganz in den Schatten gestellt worden war, dazu bei. Milton, der unter Cromwell im Vaterlande verblieb und den Umschwung in den Gesinnungen der Nation mit durchlebte, während die Höflinge in der Fremde eine fremde

Denkart annahmen, war bestimmt, zwischen Alt- und Neuengland zu vermitteln.

Milton stand dem Altertume so nahe, dass Addison ihn nach antikem Massstab beurteilen konnte. Bei Spenser dagegen nahm Hughes Zeichen eines ganz verschiedenen Geistes wahr. Die Anschauungen, sagt er, aus welchen die Fairy Queen hervorging, und das Zeitalter, für welches sie gedichtet wurde, nötigen den Leser, seinen vorgefassten Meinungen ebenso zu entsagen, als wenn er sich von einem Werke griechischer Baukunst zu einem gotischen Gebäude wendet. (I, xliii-xliv.) Für den Versbau und den Ausdruck Spensers zeigt Hughes ebenso wenig Interesse, als Addison für den Wohlklang von Miltons Versen. Er wendet zumal dem Inhalt seine Aufmerksamkeit zu, welcher für die alten Griechen wie für das Zeitalter der Elisabeth beim Dichter die Hauptsache sein soll, weshalb der Dichter in der Renaissance Maker genannt wurde. (I, xxxiii.) Nicht blos dieses alte Wort weckt Hughes aus der Vergessenheit, auch mit der lange vernachlässigten Gattung des Sonets beschäftigt er sich wieder. Unter seinen weniger bedeutenden Arbeiten verkündigt eine, „Boccalini revis'd", schon in der Ueberschrift den Einfluss Addisons. Seiner Ausgabe von Spenser folgten in einem halben Jahrhundert vier Ausgaben der Fairy Queen allein, eine von „Mother Hubbard's Tale", zwei der sämtlichen, und drei der poetischen Werke. (Todd, Spenser, I, clxxv-clxxix.) So gaben die Schüler Drydens und die Verfasser der moralischen Zeitschriften ihrem Volke den unmittelbaren Genuss seiner literarischen Vergangenheit zurück.

Während die Nation sich allmählich von den neoklassischen Idealen und Mustern abwandte, behielten dieselben doch treue Verehrer und Vertreter. Shaftesbury war zu sehr mit philosophischen Fragen, Swift mit poli-

tischen Plänen beschäftigt, um einen merkbaren Einfluss auf die Literatur im engeren Sinne des Wortes auszuüben. So blieb denn Pope, der keinem von Beiden an geistiger Stärke gleichkam, dessen literarische Leistungen aber die Ihrigen übertrafen, der Bannerträger des Neoklassizismus.

V. Die neoklassische Schule am Anfange des XVIII. Jahrhunderts.

1. Der Rationalismus. Streit gegen die Oper.

Wie wir die von Steele und seinen Freunden verkündete romantische Lehre stets in ihrem Gegensatze zu der neoklassischen, welche ihr erst ihre historische Bedeutung verleiht, haben darstellen müssen, so müssen wir auch die Grundsätze der Neoklassiker durch die ihrer Widersacher beleuchten und erklären.

Im Mittelpunkte des neoklassischen Systems steht der von Boileau oft ausgesprochene Gedanke, dass die Vernunft, wie im ganzen geistigen Leben, so auch in der Poesie, die höchste, führende Gewalt sein müsse. Bei Pope kehrt das Wort sense ebenso häufig wieder, als bei Boileau das Wort raison. Im Essay on Criticism wird es nicht weniger als zehnmal im Reime verwendet. (Hazlitt, Engl. Poets, 99. On Dryden and Pope. — Bobertag, Engl. Studien, III, 50.) Die Oberherrschaft der Vernunft schien den Neoklassikern so unleugbar, dass sie dieselbe kaum zu beweisen suchten und sie gewöhnlich, als einen selbstverständlichen Satz, ihren Erörterungen zu Grunde legten, oft ohne ihn selbst auszusprechen.

Bestritten wurde er von Steele, da die Erfahrung lehre, dass der Verstand allein machtlos sei, uns gut oder glücklich zu machen. (1701. Christian Hero.) Dennis

hatte diesen Gedanken früher (1698) entwickelt. Unser Glück, sagt er, hat seine Quelle nicht im Verstande, sondern im Gefühl, so muss auch das ästhetische Vergnügen im Gefühle seinen Ursprung haben. Allerdings kann die Vernunft dieses Vergnügen stören, deshalb müssen wir sorgen, dass unsere Empfindungen nicht mit ihr in Streit geraten. So wird die Verstandesregel nur zur äusseren Schranke, nicht zur inneren Triebfeder der literarischen Empfindung. (The Usefulness of The Stage, 6—10.) In einer andern Schrift erklärt Dennis, dass der Zwiespalt zwischen dem Verstande und den Gemütskräften eine Folge der Erbsünde sei, denn vor Adams Fall hatten alle Leidenschaften ihren Ursprung in der Liebe zu Gott, und stimmten mit den Vorschriften der Vernunft überein. Den heillosen Bruch in der Seele des Menschen heile keine trockene Verstandesregel; nur die Religion, welche die Empfindungen läutert, statt sie zu ersticken, und die Dichtung, welche Verstand und Herz zugleich befriedigen soll, könne ihm abhelfen.[1])

Während der Kern der neoklassischen Lehre so von Theoretikern angegriffen wurde, erlitt der rationalistische Geschmack auf dem Theater, das noch immer die Pflegestätte der Literatur war, eine empfindliche Niederlage. Im Jahre 1672 erschien auf der Londoner Bühne eine Art Schauspiel, welches in allen Stücken das Gegenteil des rationalistischen Ideales war, und das vom Publikum sehr günstig aufgenommen wurde. Es war die italienische Oper, in welcher die alten Götter die unwahrscheinlichsten Wunder wirkten, und die überschwenglichsten Gefühle auf die unnatürlichste Art, in fortwährendem Gesang

---

[1]) Aehnlich sagt Milton: „The end of learning is to repair the ruin of our first parents by regaining to know God aright.“ I, 271. Of Education, to Master Samuel Hartlib.

gefeiert wurden. Die Verstandeskritiker, Boileau, Dacier usw. in Frankreich, St. Evremond u. A. in England, achteten sich für verpflichtet, gegen diese neue Unnatur zu Felde zu ziehen. Das Publikum aber hörte die unvernünftige Kunst lieber als die der Kunst feindliche Vernunft, und vergeblich wurde der Streit gegen die italienische Oper weiter geführt.

Neben dem halb englischen St. Evremond beteiligte sich in England sein gelehrter Freund Isaak Vossius an dem Streit, indem er im Jahre 1673 eine Abhandlung herausgab, in welcher die moderne Musik verurteilt und eine Rückkehr zu antiken Mustern empfohlen wurde. Der Romantiker Howard lobte die italienische Oper, und Dryden, der selbst ein Singspiel dichtete, ermahnte in der Vorrede die Zuhörer, das Unmögliche einfach hinzunehmen, wie es die Gläubigen mit religiösen Wahrheiten thun. (Dryden, VII, 229.) Addison schrieb gleichfalls eine Oper, welche durchfiel (Courthope, 72) und griff dann die italienische im Spectator an. Er tadelte besonders die Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks und die geschmacklose Inszenirung. (Spect. 5, 13.) Auch Dennis bekämpfte die Oper in einer besonderen Flugschrift. In diesem Punkte wenigstens scheinen alle englischen Kritiker, mit Ausnahme des Romantikers Howard, sich neoklassischen Anschauungen angeschlossen zu haben.

2. Die Regeln und das Genie.

Ueber den Nutzen der Regeln für die Poesie, einen der Punkte, welche die Neoklassiker am häufigsten einschärfen, waren die Ansichten mehr geteilt. Dennis, der Drydens Anschauungen etwas weitläufig, aber ziemlich folgerichtig und methodisch entwickelte, vertritt die Not-

wendigkeit der Regeln nicht weniger nachdrücklich, als die eines warmen, poetischen Schwunges. Aus der Regelmässigkeit der ganzen Schöpfung rechtfertigt er die Forderung einer festen Ordnung auch in der Dichtung. (Advancement.) So gelangt er zu dem auch von Pope ausgesprochenen Satze: Die Regeln sind der Natur abgelauscht; die Natur ist selbst Regel und Ordnung. (Letters on several occasions, 125.) Wie sich das Verhältnis zwischen äusseren Vorschriften und der innigen Begeisterung, die er stets vom Dichter fordert, gestalten soll, macht Dennis nirgends klar. Dass aber diese beiden Organe des dichterischen Schaffens nicht immer harmonisch zusammenwirken, muss er Steele zugeben: Wenn die Regeln den Dichter verhindern, die höchste Schönheit zu erreichen, darf er sie augenblicklich aufheben. (Characters and Conduct of Sir John Edgar, 32.)

Addison legte mehr Nachdruck auf den Gegensatz zwischen den Regeln und der Begeisterung. Er unterscheidet zwei Arten von Geistern: die Genies, für welche Künste und Wissenschaften überflüssig sind, und die durch den geselligen Verkehr, die Reflexion und die Lektüre ausgebildeten Schöngeister. Durch Wissen und Kunst wird das Genie geschwächt und zur Nachahmung verführt. Am schönsten entfaltet es sich bei naiven, jugendlichen Völkern und in wärmeren Landstrichen, wie bei den Verfassern des alten Testaments und bei Homer. Durch seine Geisteskraft, welche nie durch die Regeln der Kritik gezähmt wurde, gesellt sich Shakespeare zu jenen Heroen der Literatur. Plato, Aristoteles, Virgil, Cicero, Milton sind die höchsten Vertreter des mit Hilfe der Kunst ausgebildeten Talents. Die Franzosen zeichnen sich besonders durch Schliff und Verstand, Vorzüge, die dem eigentlichen Genie ganz fremd sind, aus. (Spect, 61, 160.)

Mit der wilden Schönheit eines Waldes wird das

freie Werk des Genies verglichen, während eine methodische Schrift einer regelmässigen Pflanzung gleicht, von deren Mittelpunkt aus alle ihre Wege und Linien übersehen werden können. Nur ein grosser Gedankenreichtum kann die Unregelmässigkeit erträglich machen. Die Ordnung erleichtert dem gewöhnlichen Schriftsteller die Mühe des Schaffens, dem Leser die des Begreifens. (Spect. 476.) In einer anonymen Flugschrift v. J. 1713, welche an Addison gerichtet ist, wird das Verhältnis des Originalgenies zu den Regeln im Sinne der Neoklassiker aufgefasst: das Genie soll die Regeln unbewusst befolgen, auch ohne sie zu kennen. Aehnlich sagt Lessing: „Das Genie trägt die Probe aller Regeln in sich."

Während Addison das Ansehen der Regeln durch solche Ausnahmen erschütterte, übten andere ihren Spott an dem neoklassischen Systeme. John Henley[1]), dessen Vorträge über Theologie, Politik, Wissenschaft und Literatur das grösste Aufsehen erregten, trug einigermassen zur Verbreitung einer frischeren Auffassung der Poesie bei. Blosser Spott beweist allerdings nichts, kann aber die Schwäche eines Standpunktes aufdecken, und beeinflusst die Anschauungen des grossen Haufens. (Oratory Transactions, Upon nonsense, 15.)

Die einzige offene, systematische Widerlegung der Regeln wurde merkwürdigerweise von einem Dichter ver-

---

[1]) Die wenigsten seiner Arbeiten sind gedruckt, und auch die sind heute schwer zugänglich. In den Bibliotheken des British Museums, der Guildhall und des Palastes von Lambeth (London), sowie in der Bodleian ist keine seiner literarischen Schriften vorhanden. In den Colleges von Cambridge habe ich mich umsonst nach ihnen erkundigt. Nur St. John's besass ein abgerissenes Heft von einer seiner Broschüren. Unter den vielen Manuskripten theologisch-politischen Inhalts im British Museum ist es mir jedoch gelungen, einen Aufsatz über Homer zu finden, der seine literarischen Ansichten beleuchtet.

fasst, der in jeder anderen Hinsicht ein Neoklassiker heissen muss, von Leonard Welsted. Dieser erklärt rundweg die Regeln für wertlos und nutzlos: denn die grössten Dichter schufen ihre Werke, ehe es eine Kritik gab, und die gewissenhaftesten Schüler der Kritiker haben nur schlechte Gedichte geliefert. Die Ursache dieser Erscheinung ist, dass die Regeln nur die äussere Form, nicht den Geist, nur die Oberfläche, nicht den Grund der Poesie berühren; dieser kann durch keine mechanischen Mittel erreicht werden. (128—129.) Statt Aristoteles und Horaz zu studiren, muss der Dichter das menschliche Herz und die menschlichen Sitten beobachten und sich in die Werke grosser Dichter vertiefen, um seine eigenen Gaben bei ihnen auszubilden. (137.)

3. Die gelehrte und die natürliche Kritik.

Die Empörung gegen die Regeln führte unvermeidlich zu einem Streite gegen die Kritiker, die alle Schriften mit dem Massstabe des Horaz und seiner französischen Kommentatoren Dacier, Bossu, Rapin und Boileau messen wollten. Welsted selbst huldigt allerdings dem französischen Geschmack und wirft seinen Landsleuten vor, dass sie die französischen Schriftsteller fortwährend plündern und tadeln. (153—154.) Nach Dennis hat die Vortrefflichkeit der französischen Poesie und das Ansehen, das sie im Auslande geniesst, keine andere Ursache, als das Aufblühen der kritischen Literatur in Frankreich. (Advancement, XVIII.) Am entschiedensten behauptete Pope die Verdienste der französischen Kritik, und verspottete die tapfern Briten, die sich der fremden Zivilisation erwehren. (Ausg. 1717, 113.)

Offenbar ist in der Stelle des Essay on Criticism, die wir hier angeben, niemand anders gemeint, als Dryden

und seine Schüler, die der Autorität ausländischer Kritiker die Eigenart der englischen Nation und ihres Geschmacks entgegenstellten. Wenn Dryden zwischen mechanischen und höheren Schönheiten in der Poesie unterschied, entzog er die letzteren dem Urteil der Kritik. Mehr noch schränkte er deren Spielraum ein, wenn er behauptete, dass nur ein guter Dichter befugt sei, die Werke Anderer zu beurteilen. Die kleinen Witzlinge, ruft er aus, die den Franzosen folgen, haben zu enge Seelen, um Poesie schätzen zu können. (V, 331.) Hierauf erwiderte Shaftesbury, dass die besten Schriftsteller in allen Gattungen hervorragende kritische Gaben übten und er leugnete, dass die Regeln des Altertums mit dem englischen Geschmack unverträglich seien. Von dem etwas neidischen Unwillen seiner Landsleute gegen die französische Literatur ist auch Shaftesbury nicht frei.

Wie bei Dryden, so äussert sich die Abneigung gegen die Kritik bei den Verfassern des Spectators nicht durch eine förmliche Widerlegung ihrer Grundsätze, sondern durch Bedenken gegen einzelne ihrer Lehren oder ihrer Vertreter, oder auch durch Versuche, einzelne Abteilungen der Poesie ihrer Gerichtsbarkeit zu entziehen. Hughes bezweifelte mit Temple den Nutzen der Regeln. (Ausg. v. Spenser, I, xxxv. — Guardian, 37.) Der weise Berkeley führte den Kritiker als ein Beispiel von Geistesbeschränktheit an. (Guardian, 83.) Der witzige Gay ergötzte seine Leser mit einer Vergleichung zwischen dem Kritiker und einer Zofe, welche der Eitelkeit und Bosheit ihrer Herrin dient. (Guardian, 149.) Von Allen wird der Kritiker gewarnt, sein Urteil bedachtsam und mit schuldiger Ehrerbietung für grosse Namen auszusprechen. (Henley, Hs., On the genius and beauties of Homer.)

Pope ermahnt ihn, auf den Sinn des Dichters, den

er bespricht, einzugehen, und sich der Rührung nicht zu erwehren, wenn sie ihn erfasst. (Ausg. 1717, 88.) Addison fordert ihn auf, dem Kunstwerke einen offenen Sinn entgegenzubringen, und sich zu bemühen, in die schöpferische Thätigkeit des Dichters einzudringen, statt sich mit der Erwähnung seiner Fehler zu begnügen. Am Anfang seiner Aufsätze über Milton kündigt Addison seinen Entschluss an, nicht nach Fehlern, sondern nach Schönheiten zu forschen. (Spect. 262.) Die Neigung der meisten Kritiker zum Tadeln erklärt er aus ihrem Neid gegen glücklicher Begabte, und aus ihrer eigenen Unmacht, dem Leser zu gefallen. (Spect. 592.) Bei einer allzustrengen Anwendung der Regeln übersehen sie, dass es manchmal besser ist, davon abzuweichen und die Freiheit zu nehmen, welche von den Italienern gusto grande genannt wird. Auch leugnet Addison, dass Aristoteles, der nur eine Literatur kannte, die Gesetze der Poesie endgiltig festgestellt habe. (Spect. 273.) Ein nicht geringerer Fehler der Kritik als ihre blinde Bewunderung für das Altertum ist ihr Mangel an einer festen philosophischen Grundlage: sie muss erst durch ihre Verbindung mit der Psychologie vertieft und befestigt werden. (Spect. 291.)

Steele beschuldigte nicht allein die Kritiker, ihre Regeln falsch zu verstehen und fremde Ansichten blindlings anzunehmen; er wagte es, die Grundsätze, von welchen die Neoklassiker ausgingen, ihre Anhänglichkeit an festen Systemen und die vorgefassten Meinungen anzugreifen, mit welchen sie von jedem Dichter nur eine bestimmte Art des Vergnügens erwarteten. (Guardian 12.) In demselben Sinne stellt Addison der kritischen Wissenschaft, welche er fleissig aus lateinischen, griechischen, französischen, italienischen und englischen Schriftstellern studirt hatte, eine natürliche Kritik (Spect. 335) entgegen, welche Jedermann üben kann, der dem Kunst-

werke einen hellen Verstand und ein empfängliches Gemüt entgegenbringt.

Als Vertreter dieser neuen Kritik wird ein alter Herr erdacht, der seit zwanzig Jahren nicht mehr in einem Theater gewesen ist. Als er wieder einmal einem Trauerspiele beiwohnt, nimmt er sich das Menschliche darin zu Herzen. Die Ereignisse auf der Bühne erinnern ihn an seine eigenen Lebenserfahrungen, und erwecken moralische Betrachtungen in seinem Geiste. Mit dieser subjektiven Teilnahme ist eine lebhafte Bewunderung gepaart, die im ganzen Stücke nur Neues und Schönes entdeckt. Von den Regeln und Gebräuchen der Bühne, von Analyse und Tadel kein Wort. (Spect. 335.)

Addison hat hier, wie in der Beurteilung der Balladen, eingesehen und ausgesprochen, dass der Genuss des Kunstwerkes kein Privileg der Gelehrten und Gebildeten, sondern das Erbteil des ganzen Volkes ist, und dass die Regeln der Kritiker, wo nicht überflüssig, doch entbehrlich sind. Unentschieden lässt er das Mass, in welchem die natürliche Kritik sich geltend machen soll. Ihre Bedeutung liegt in der Thatsache, dass sie sich von dem wissenschaftlichen Urteil der Zunftgelehrten abwendet, um sich auf die subjektive Empfindung jedes Einzelnen zu berufen, d. h. dass sie den Geschmack verinnerlicht. Dieses Moment in Addisons Kritik ist, wo nicht das theoretisch vorherrschende, doch das historisch bedeutendere. Es fand seine Berechtigung zunächst in dem trockenen Pedantismus der älteren Kritiker, deren Unfähigkeit, das Wesen eines Kunstwerkes zu erfassen, und das Gemüt zu befriedigen, sie aller Welt verleideten. Es war unterstützt von der religiösen Erregung, welche beim Bürgertum und beim Volke ein frisches Gemütsleben nährte, und welche nach der Revolution selbst in die Hofkreise eindrang.

Ein gutes Beispiel von natürlicher Kritik ist die von Steele verfasste Beurteilung von Ambrose Philip's Trauerspiel, „The Distressed Mother“. Er lobt es als ein Bild des wirklichen Lebens: Die Heldin ist Gemahlin, Witwe und Mutter; ihre Tugenden gehören zu denen, welche Jedermann verstehen und bewundern kann. Nicht ihr vornehmer Stand, sondern ihre Empfindungen wecken die Teilnahme der Zuschauer. Steele schliesst sogar seine Besprechung mit dem Briefe eines Schauspielers, der die Nachsicht des Publikums für den Fall, wo er aus Rührung schlecht spielen sollte, begehrt. (Spect. 290.) Steeles Kritiken unterscheiden sich dadurch, dass er sich von den herkömmlichen Formeln und Schlagwörtern ganz befreit. Er bemüht sich nicht, sie zu bekämpfen, sondern nimmt einen ganz neuen Standpunkt ein: von dem praktischen Leben seiner Zeit aus, betrachtet er alle Erscheinungen der Kunst. Swift war als Cyniker und Freund Popes der romantischen Richtung feindlich, welcher er schon während seines Aufenthaltes bei Temple näher getreten war, er verspottet die Gegner der Regeln (IX, 189. A letter of advice to a young poet) und nennt Dennis den Vater der neueren Kritiker, die er als nutzlose und bösartige Geschöpfe darstellt. (X, Tale of a Tub, Sect. III. A Digression concerning Critics.)

4. Der Streit über die Nachahmung.

Mit dem Studium der klassischen Kritik verbanden die Neoklassiker die Nachahmung fremder, besonders antiker Muster, welche sie nicht blos als ein Recht, sondern als eine Pflicht für moderne Dichter ansahen. (Pope, Ausg. 1717. 82—83.) Popes Freund und Ratgeber Walsh schrieb ihm, dass kein lateinischer Dichter soviel aus den Gedichten Anderer entlehnte, als Virgil, der Beste von

Allen. Auch Homer müsse Vorbilder gehabt haben; er werde selbst beschuldigt, ihre Werke verbrannt zu haben, um seine Diebstähle zu verheimlichen. Die natürlichen Gedanken über die gewöhnlichen Gegenstände der Poesie seien übrigens so unvermeidlich, dass ein moderner Schriftsteller nicht umhin könne, die Ideen der Alten zu wiederholen. (Pope, Warb. Ausg. VIII, 56.)

Die Berechtigung der Nachahmung war im Laufe des Streites über die Vorzüge des Altertums und der Neuzeit oft untersucht und von Temple und St. Evremond bezweifelt worden. Dennis protestirte gegen die übertriebene Verehrung für das Altertum bei Dacier und Rymer, und verwarf den Entwurf des Letzteren, die englische Bühne nach dem Muster der antiken einzurichten, als unmöglich und schädlich. (Impartial Critick, I.) Auch an Popes Essay on Criticism rügt er das übermässige Lob des Altertums. (Reflections on an Essay of Criticism, 3.) Welsted nennt die Nachahmung die Pest der Literatur und die Ursache, welche einen höheren Flug der englischen Dichtung verhindert habe; denn nur die Originalität soll einem Werke seinen Wert verleihen. (141.)

In seinen Urteilen über das Altertum hatte Addison vor seinen Zeitgenossen den Vorteil, dass er Italien und die Ueberreste der antiken Kultur daselbst aus eigener Anschauung kannte und so die Grösse der Kluft, welche seine Zeit von jener trennte, ermessen konnte. Manche Mängel der antiken Kunst hatte er bemerkt, und selbst die gepriesene Regelmässigkeit der Alten von sachkundigen Beobachtern bezweifeln hören. Die Freiheiten, welche die alten Baumeister mit den Regeln ihrer Kunst nahmen, wurden sogar von Italienern unter dem Namen g u s t o g r a n d e bewundert. (I, 477—478.) Die Bedenken gegen das Ansehen des Altertums, welche auf diese Weise bei ihm entstanden, wurden durch seine christliche Gesinnung

und durch den Verkehr mit Steele gestärkt, und führten ihn dazu, die Verwendung heidnischer Götter in der Poesie zu verbannen.[1]) (Spect. 523.) In der Vorrede zu seiner Uebersetzung der Iliade nahm Pope die homerischen Götter, die ihm als die vollkommenen und bleibenden Götter der Poesie erschienen, in Schutz. (Warb. Ausgabe VII, 273.)

5. Gegensatz zwischen dem poetischen Altertum und der satirischen Neuzeit.

Die kritischen Streitfragen, welche wir hier einzeln besprechen, wurden alle zuerst von Dryden in seinen Vorreden aufgeworfen. Nicht allein darum aber muss er der Vater der englischen Kritik heissen, sondern auch weil er sowohl die neoklassische als die romantische Lehre verteidigt hat, sodass die beiden Schulen, die sich im Laufe des XVIII. Jahrhunderts bekämpfen, ihren Ursprung in ihm haben. Wie Dryden am Ende des XVII. Jahrhunderts, so beherrscht Pope die Kritik in der ersten Hälfte des XVIII. Nur galt es in dieser Periode nicht mehr, neue Standpunkte zu gewinnen und neue Begriffe zu verbreiten, sondern die verworrene Masse der gangbaren Ideen zu klären und zu sichten.

Indem Pope sich bemühte, das neoklassische System so rein und folgerichtig als möglich aufzufassen und darzustellen, schied er die romantischen Elemente aus, die sich ihrerseits schon in den moralischen Zeitschriften gesammelt und zu einer gewissen Einheit gegliedert hatten. Popes Gegner rüttelten an den Fundamenten des Neo-

---

[1]) Im vorigen Jahrhundert hatte schon Carew den Dichter Donne gelobt, weil er die Mythologie aus seinen Gedichten ausgeschlossen hatte. (92.)

klassizismus und erschütterten das ganze Gebäude, aber ohne ein neues an seiner Stelle zu errichten. Bei einer näheren Prüfung würde sich bald herausstellen, dass sie selbst manche Lehren der klassischen Kritik annahmen aber ihnen die Spitze abbrechen wollten. Die Teilung der englischen Kritiker in zwei feindliche Heere fand im Laufe eines langen literarischen Krieges statt, in welchem religiöse und politische Vorurteile und persönliche Ränke eine bedeutende Rolle spielten. Pope und seine Gegner kämpften aber nicht, wie die Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts, blos mit Schimpfwörtern und Beleidigungen, sondern auch mit Theorien und Grundsätzen. Diese edlere Seite ihres Streites wird von den Biographen nicht genug hervorgehoben. Sie ist an und für sich, sowohl als für die Nachwelt, die bedeutendere.

Ihren Abschluss fand die ganze Fehde in der von den Romantikern erhobenen Behauptung, dass Pope eigentlich gar kein Dichter sei. Dennis fasste diese Ansicht in der bestimmten Formel zusammen, dass Pope den Buchstaben der poetischen Gesetze, aber nicht ihren Geist besitze. (A true Character of Mr. Pope, 8.) Dieses Urteil hat seinen Ursprung in dem von St. Evremond und Bossu aufgestellten Unterschiede zwischen Poesie und Prosa, oder zwischen höherer und niederer Dichtung. Bossu rechnet die Satiren und Episteln von Horaz zur Prosa (er übersetzt s e r m o n e s mit p r o s e), während seine Oden wirklich poetisch (c a r m i n a) sind. (29.) St. Evremond erweiterte diese Ansicht, indem er die Poesie als ein Eigentum des Altertums, die prosaische Literatur dagegen, wie Satire und Lustspiel, als das Merkmal der neueren Zeit bezeichnete. Diesen Gedanken führte Dryden im Essay on Satire weiter aus. In einer seiner Vorreden nennt er das Lustspiel eine niedrige Gattung, mit welcher die Schüler der Franzosen, die zu enge Seelen

haben, um Poesie zu schätzen, sich beschäftigen mögen. (V, 331.)

Von Dryden gingen diese Anschauungen auf die Kritiker des XVIII. Jahrhunderts über. Dennis stellt die Satire und Komödie, welche zumal in der neueren Zeit blühen, hinter die höheren Gattungen zurück, die sich an religiösen Stoffen und Begriffen begeistern. (Advancement, 50—57. — Grounds, 99—102.) Während die prosaischen Franzosen und ihre Nachfolger sich den skeptischen Horaz zum Muster und zum Lehrer wählten, und ihn fortwährend übersetzten, nachahmten und anführten, berief Dennis sich zumal auf Longin, der eine freiere, kühnere Richtung vertritt, und der auf angeborene Kraft grösseren Wert legt, als auf erlernte Kunst. Dennis schwärmte so sehr für Longin, dass ihn ein Zeitgenosse spottend Sir Tremendous Longinus nennt. ([1]) Von Dennis ging die Vorliebe für Longin wahrscheinlich auf den nicht akademisch gebildeten Steele und dann auf das Gefolge des Spectators über. Welsted gab im Jahre 1712, Pearce im Jahre 1724 eine Ausgabe von Longin heraus. Henley unterscheidet wie Dryden und seine Vorgänger zwischen Poesie und Reflexionsdichtung in gebundener Sprache. (On University Learning, 29 ff.) Steele missbilligt die vorherrschend satirische Dichtung seiner Zeit eher aus moralischen Gründen, weil sie bösartige Gefühle verbreitet. (Spect. 422.)

Addison verbindet seine Anschauungen über das Genie mit den in der 35. Nummer des Spectators entwickelten Ansichten über Scherz und Humor, und erlangt so eine eigentümliche Uebersicht der gesammten literarischen Ent-

---

[1]) In Gay's Lustspiel, The three hours after marriage, heisst er Sir Tremendous. Das Adjektiv tremendous scheint sein Lieblingswort gewesen zu sein.

wickelung, welche wir bei St. Evremond vorgezeichnet finden. Genie und Begeisterung waren den ältesten Zeitaltern der Poesie eigen; der Humor dagegen, der in unserer Eitelkeit und Beschränktheit seine Quelle hat, ist das Merkmal der späteren, im Niedergang begriffenen Literaturen. Die Herbheit der hier wiederkehrenden hobbistischen Auffassung von Scherz und Humor mildert Addison am Schlusse des Aufsatzes. (Spect. 249.) Diese Anschauungen bildeten den Grundgedanken zu Joseph Wartons Buch über Pope, und fanden auch im Auslande Anklang und Aufnahme.

6. Die moralischen Zeitschriften und ihre Verfasser.

Zwischen der von Dryden geschaffenen Kritik der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts und der von Pope beherrschten Kritik der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist der Unterschied auf den ersten Blick nicht sehr auffallend. Was in Drydens Vorreden in bunter Verwirrung durcheinander liegt, das wird von seinen Nachfolgern in Ordnung gebracht. Wir haben oben angedeutet, wie die Romantik sich allmählich aus dem Neoklassizismus herausarbeitet, um ihm endlich im Spectator entgegenzutreten. Trotz mancher Zweifel und Widersprüche ist diese Scheidung der Strömungen einem aufmerksamen Beobachter leicht bemerkbar. Dass die Geschichtsschreiber der Literatur sie nicht bestimmter dargestellt haben, liegt hauptsächlich daran, dass sie mit Vorliebe einzelne hervorragende Schriftsteller ins Auge fassen, und die geringeren Kritiker, deren Werke als Kommentare zu den grösseren dienen müssen, übersehen oder vernachlässigt haben. Die Abneigung vieler englischer Forscher gegen abstrakte Betrachtungen und ihre Vorliebe für

biographische Einzelheiten sind mit an den noch herrschenden Irrtümern schuld.

Viel schwerer, als die Scheidung der neoklassischen und romantischen Ideen, wäre die Aufgabe, den Anteil jedes einzelnen Kritikers an dieser Klärung der Begriffe zu bestimmen. Fast alle waren persönlich miteinander bekannt, und lebten in beständigem, mündlichem Ideenaustausch. Zwei, Steele und Addison, waren Busenfreunde, wohnten lange zusammen und arbeiteten gemeinsam an Zeitschriften, welche dem Leser gegenüber anonym waren. Der Schleier der Anonymität ist auch heute nicht ganz gelüftet; aber selbst wenn wir den Verfasser jeder einzelnen Nummer des Spectators nennen könnten, bliebe es unmöglich, zu bestimmen, was Addison und Steele einander schuldig sind. Steele rühmt sich, den Freund zur Produktion angeregt zu haben, aber ordnet sich zugleich dem gelehrteren und bedachtsameren Addison, der ohne Zweifel die grössere literarische Fertigkeit besass, bescheiden unter. Steeles Biograph Aitken und Kawczynski dagegen beanspruchen für ihn eine grössere Freiheit des Blickes und Frische der Empfindung, die ihn zur Ausbildung und Verbreitung neuer Anschauungen besonders befähigten. Diese Charakteristik beider Freunde im einzelnen ausführen zu wollen, wäre ein gewagtes Unternehmen, das ich lieber als unmöglich unterlasse.

Die uns erhaltene Literatur der Zeit gestattet jedoch, das historische und prinzipielle Verhältnis zwischen den namhaftesten Kritikern zu überblicken. Historisch reihen sie sich alle mehr oder weniger an Dryden an, und zwar in dieser Reihenfolge: 1. Dennis, 2. Addison, 3. Steele, 4. Pope, 5. Shaftesbury. Am nächsten bei Dryden steht der heute halb vergessene Dennis, der seiner Zeit bei Freunden und Feinden als der beste Vertreter der Kritik galt, so dass er gewöhnlich mit dem Beinamen The Critic

bezeichnet wird. In Kaffeehäusern und Buchhandlungen trat er mit allen namhaften Literaten der Zeit in Berührung, und sein Name stand in Streitschriften von ihm und gegen ihn beständig vor dem Publikum. Er wurde sogar als Beispiel eines zornigen Kritikers auf die Bühne gebracht.[1]) Dennis verkehrte längere Zeit mit Dryden, und gab ohne Zweifel dem jüngeren und weniger gelehrten Steele, der, wie er selbst, ein eifriger Whig war, manche Anregung.

War Dennis zumal aus unmittelbarem mündlichem Verkehr mit Dryden bekannt, so wird das Verhältnis zwischen Dryden und Addison besonders durch die Schriften des letzteren bezeugt. In seiner „Dissertatio de insignioribus Romanorum poetis" (1692) schliesst er sich so eng an Dryden an, dass wir eine Entlehnung aus dessen Vorreden zu Virgil, Lucrez, Ovid und Statius vermuten müssen. An Drydens Spott gegen die Scholastiker und Aristotelianer erinnert der Spott gegen Aristoteles in Addisons Schrift: „Nova philosophia veteri praeferenda est". (1693.) Noch deutlicher tritt Drydens Einfluss in dem „Essay on the Georgics" hervor, welcher ohne Addisons Namen in Drydens (d. h. Tonsons) Miscellany erschien. Walter Scott (Dryden XIV, 12) und Saintsbury haben auf die Verwandtschaft zwischen dem Stil Drydens und Addisons hingewiesen, welche besonders in den Jugendschriften des letzteren auffallend ist.

Das Verhältnis zwischen Dryden und Steele ist schon entfernter. Weder durch seine Jugendbildung, noch durch seinen auf moralische, politische und kommerzielle Fragen

---

[1]) In dem Lustspiel The three hours after marriage, welches unter Gay's Werken gedruckt steht, aber für eine gemeinsame Arbeit Popes und Arbuthnots gilt. Schon Johnson äusserte den Wunsch, einen Neudruck von Dennis' Schriften zu sehen; noch heute ist dieser Wunsch nicht in Erfüllung gegangen. (Boswell III, 232.)

gerichteten Geist war Steele auf eigentliche Belletristik hingewiesen, und wir dürfen annehmen, dass sein kritisches Wissen ihm von seinen Freunden Addison und Dennis übermittelt wurde, ehe er es zu selbständigen Ideen verarbeitete. Pope, der ungefähr ein Dutzend Jahre vor Drydens Tod geboren war, ahmte seinen Stil und seinen Versbau nach, aber übernahm nur einen Teil seiner kritischen Ansichten. Ganz frei von Drydens Einfluss ist Shaftesbury, der nicht zu den Kreisen der Londoner Wits gehörte, und dessen Werke das Gepräge einer geschlossenen, nach fremden Idealen gebildeten Persönlichkeit tragen. Shaftesbury hasste Dryden nicht blos als einen Feind seines Stammes und seiner Partei, sondern auch als einen Gegner der klassischen Richtung in der Literatur.

Ganz anders werden sich unsere Kritiker gruppiren, wenn wir statt ihres historischen Zusammenhanges ihre literarischen Anschauungen ins Auge fassen. Dann zerfallen sie in zwei Parteien, die romantische und die klassische. Durchaus neoklassisch sind Shaftesbury und Pope. Der Philosoph billigt die klassischen Lehren im Allgemeinen, und bekämpft die Romantik in ihrem Vertreter Dryden. Der Dichter führt die Regeln in engem Anschluss an die Franzosen aus, fügt sie zu einem Systeme zusammen, und stellt sich in den Mittelpunkt des Streites, der nach seinem Tode mit der Niederlage seiner Schule enden sollte. Seine Ansichten wurden auch von seinem Gegner Gildon und von seinem Freunde Gay verteidigt. Dem Letzteren war das sonderbare Los beschieden, die Partei, die er bekämpfte, zu begünstigen, und den Gegnern seiner Richtung seinen Ruhm zu verdanken.

An der Grenze zwischen neoklassischen und romantischen Ansichten steht Dennis, der stets auf Drydens Standpunkt beharrte und der den meisten literarischen

Erscheinungen seiner Zeit gegenüber eine feindliche Stellung einnahm. Zeichnen sich Dennis' Anschauungen auch nicht durch strenge Einheit und vollkommenen Zusammenhang aus, so sind sie doch auch nicht unvereinbar. Ganz fragmentarisch dagegen und voller Widersprüche ist Addisons Versuch, zwischen entgegengesetzten Meinungen zu vermitteln. Ein grosser Teil seiner kritischen Arbeiten besteht aus Stilstudien, wo eine einzelne Metapher oder ein glücklicher Einfall bewundert wird, oder wo ähnliche Bilder aus verschiedenen Sprachen und Zeiten gesammelt werden.[1]) Entschieden vorherrschend ist in diesen Stilstudien stets der strengste Klassizismus. Wendet er sich von solchen Zergliederungen ab, um das Ganze zu übersehen, so geschieht das nur nach äusseren Massstäben, die er von anderen Schriftstellern entlehnt. Seine allgemeineren Ansichten über das Wesen der Dichtung aber schwanken zwischen Romantik und Klassizismus hin und her, in der Weise, dass die Freiheit des Genies oft und ausdrücklich zugegeben wird, die Regeln aber, welche diese Freiheit überflüssig machen, ausführlich erörtert werden. So nennt Addison die klassischen Kritiker mit dem höchsten Lob und verwirft doch am Ende ihre Lehren, um selbst die Aesthetik auf einer philosophischen Grundlage ganz von neuem aufzubauen. Seine Aesthetik beweist erst recht die Schwäche und Hilflosigkeit seiner kritischen Theorien. Mit Recht spricht Johnson seiner Kritik allen wissenschaftlichen Wert ab, da er nur willkürlich und nicht nach Grundsätzen urteile. (Zitat bei

[1]) Addisons Noten zu den Metamorphosen, manche seiner Schriften über Milton und andere Nummern des Spectators enthalten solche Stilstudien. Seine Methode hatte er nach Drydens Vorgang durch Uebersetzungen, besonders aus Virgil, ausgebildet. In seiner Jugend versuchte er eine Stelle aus der Aeneide in Miltons Stil zu übersetzen. (I, 18.)

Courthope, 178.) Die Halbheit, die Pope an seinem persönlichen Charakter rügt, ist auch der Fehler seiner Kritik. (Warb's Ausg. IV, 13—14.)

Der einzige folgerichtige Vertreter der Romantik war Steele, dessen Ansichten oben schon (IV. Absch. 4—5) dargestellt worden sind. Der Einfluss Steeles auf die spätere Literatur ist von dem Addisons und der Zeitschriften, welche beide gemeinsam schufen, unzertrennlich, und diese Zeitschriften sind die bedeutendste Erscheinung in der Entwickelung der englischen Kritik. Zwar hatte Dryden in den Jahren 1684, 1685, 1693, 1694 unter dem Namen „Miscellanies" Sammlungen von Gedichten und Aufsätzen herausgegeben, welche nebst seinen eigenen Arbeiten auch die Anderer enthielten. So gewöhnten sich die Schriftsteller an vereinte Thätigkeit, und die Leser an den Genuss von Sammelwerken, die mehr Abwechselung boten, als einförmige Bücher. (Beljame 204—205, 379.) Eine „Review" mit moralistischer Tendenz gab in den Jahren 1704—1705 Defoe heraus; der gute Erfolg dieses Unternehmens musste Andere zur Nachahmung reizen. (Beljame 274.) Steele selbst hatte sich, ehe er den Tatler gründete, an der Zeitschrift „The Monthly Miscellany" beteiligt. Erst durch den beispiellosen Beifall, den besonders der Spectator bei allen Ständen und Parteien in England und im übrigen Europa fand, erhielt die Kritik ein angemessenes Organ, welches ihr erlaubte, einen beständigen Einfluss auf das Publikum auszuüben.

Noch zu Drydens Zeit hatte sich die englische Literatur fast ausschliesslich vom Theater genährt. Aus dem Munde der Schauspieler lernte der Londoner die neuen Dichter und ihre Werke kennen, und aus Gesprächen zwischen Zuschauern, in den Kaffeehäusern und bei den Buchhändlern bildete sich die öffentliche Meinung. Die Provinzen, selbst die gelehrten Städte Oxford

und Cambridge, wie auch die Puritaner, die sich den Besuch des Schauspielhauses untersagten, blieben der literarischen Bewegung fremd. Es gab also blos eine mündliche Kritik, welche nur der Grossstädter kennen und üben konnte. Drydens Vorreden sind Nachklänge dieses mündlichen Ideenaustausches. Wie zu Jonsons Zeit die Ordinaries, so waren am Ende des XVII. Jahrhunderts die literarischen Kaffeehäuser die Sammelplätze der Wits; in ihnen spielte sich die gesellschaftliche Rolle Drydens und seiner Nachfolger Dennis, Steele und Addison ab. Die moralischen Zeitschriften spiegeln das Leben der Kaffeehäuser ab. Im Tatler wurde anfangs der Inhalt der Abschnitte durch den Namen der besuchtesten unter ihnen bezeichnet. Aber schon im Jahre 1714 lösten sich die literarischen Gesellschaften auf (Pope, Courthope, V, 117) und der schriftliche Verkehr wurde immer mehr zur Gewohnheit und zur Regel unter den Schriftstellern, die auch aus der Ferne beständig Fühlung und Teilnahme behalten konnten.

In der Dichtung, welche bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts das vorherrschende Organ der englischen Literatur war, behauptete Pope bis zur Mitte des Jahrhunderts den ersten Rang. Neben der Poesie aber gewann die Prosa rasch an Wert und Bedeutung. In den Schriften der Restauration kann der enge Zusammenhang zwischen den Schicksalen des prosaischen Stils und denen der Kritik verfolgt werden, die sich Hand in Hand entwickelten. Aus dem trockenen, bündigen Stile von Hobbes und der männlichen, vollen Sprache Drydens bildeten die Verfasser der Zeitschriften eine Prosa von attischer Breite und Gefälligkeit, welche bei Addison ihre höchste Vollendung erreichte, und welche bis auf heute den Grund der englischen Schriftsprache bildet. Ebenso unentbehrlich, wie ein dienlicher Prosastil, war der Kritik zur

Erfüllung ihrer Aufgabe eine literarische Gattung, welche ihren Zwecken entsprach. Dryden schuf die Gattung des Essays, die von Shaftesbury als eine Neuigkeit verspottet wurde, die in die moralischen Zeitschriften überging und bei allen späteren Kritikern üblich blieb. Zunächst enthielt jede Lieferung einer Zeitschrift, wie im Spectator, einen einzelnen Essay, nach und nach änderte sich ihre Form, und sie wurden Magazines und Reviews genannt. Kritische Beiträge waren darin so häufig, dass im Jahre 1761 im British Magazine geklagt wird, dass die Leser nur politische und kritische Aufsätze kaufen wollen. (S. 199.) Viele der wertvollsten kritischen Arbeiten des XVIII. Jahrhunderts, u. a. die von Johnson und Warton, erschienen zuerst in Zeitschriften.

Wie die literarische Jugend, die Dryden in seinem Alter um sich sammelte, an den Miscellanies ein gemeinsames geistiges und materielles Interesse fand, so vereinigten auch die moralischen Zeitschriften eine Reihe von Mitarbeitern und Gesinnungsgenossen. Während aber Dryden in seiner Ungnade und in seinem verhassten katholischen Glauben nur über seinen Buchhändler Tonson und die Direktoren der Theater einen Einfluss ausüben konnte, waren Addison und Steele Männer von Bedeutung in der politischen Welt. Steele sass im Parlament und Beide bekleideten hohe Staatsämter. Ihre Zeitschriften spendeten Ruhm, ihre Fürsprache fand bei den Ministern Gehör. Daher war ihre Schule zahlreicher und geschlossener als die Drydens. Pope gehörte einige Zeit zu derselben, aber sowohl seine neoklassischen Anschauungen, als der Neid, der zwischen ihm und Addisson entbrannte, entfernten ihn bald. Unter den Anhängern des Spectators war Tickell ein Schützling Addisons. Die Uebrigen, wie Welsted, ein Schützling Steeles, dem er mehrere seiner Schriften widmete (Aitken, in Steeles Plays,

272, Fussnote), der Schauspieler Victor, der eine Flugschrift zur Verteidigung der weinerlichen Komödie herausgab, Ambrose Philips, Hughes etc. mögen blosse Gesinnungsgenossen der beiden Freunde gewesen sein. Historisch bedeutend ist die Thatsache, dass Addison und Steele im jüngeren Geschlechte viele und warme Freunde zählten, und neben ihren gedruckten Werken eine lebendige Schule hinterliessen, um ihre Anschauungen weiter zu verbreiten.

VI. Verfall der neoklassischen Anschauungen in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

1. Entwickelung der Aesthetik.

Am Ende des ersten Viertels des XVIII. Jahrhunderts standen die beiden kritischen Schulen einander in offenem und scharfem Streite gegenüber. Jede berief sich auf gewisse grosse Namen der Vergangenheit, auf bestimmte Grundsätze, und auf eine lebendige Tradition, und hatte also nicht eine neue Lehre zu begründen, sondern die alte zu verteidigen, zu vertiefen und den Bedürfnissen der Zeit anzupassen. Die Neoklassiker hatten die theoretische Geltung und die praktische Anwendung der Regeln zu erörtern, die ihnen durch Pope übermittelt wurden. Die Romantiker, die von Steele und Addison keine engen Gesetze, sondern nur allgemeine Anschauungen erhalten hatten, stellten sich die doppelte Aufgabe, das Ansehen Popes, mit welchem sich die Neoklassiker besonders deckten, zu erschüttern, und die nicht klassischen Teile der Literatur, wie die Bibel und die Volkspoesie, in den Bereich ihrer kritischen Betrachtungen zu ziehen. Wie zur Zeit des Spectators beschäftigten sich die Romantiker besonders mit Literaturgeschichte, die Neoklassiker mit theoretischen Erörterungen.

Dabei sahen beide Parteien ein, dass es nicht genügte, sich, wie ihre französischen Vorgänger, auf den gemeinen

Menschenverstand zu berufen, und dass die Berechtigung der Kritik wissenschaftlich bewiesen werden musste. Besonders einige Philosophen strebten nach dem von Addison gezeigten, aber nicht erreichten Ziel, der Kritik in der Psychologie eine feste Grundlage zu sichern. Shaftesburys Schüler Hutcheson gab im Jahre 1720 die älteste förmliche Abhandlung über Aesthetik heraus. Der Lehre seines Meisters gemäss nimmt Hutcheson einen inneren Sinn für Schönheit an; die Vereinigung von Einheit und Mannigfaltigkeit ist es, welche diesen Sinn bezaubert. Unerwartet, doch folgerichtig kommt der Schluss, dass mathematische Wahrheiten in der strengsten Einheit des Prinzips die höchste Mannigfaltigkeit der Anwendungen einschliessen, daher besonders schön sind. Erhöht wird der Genuss der Schönheit durch die Wahrnehmung der Zweckmässigkeit. Beeinflusst wird er durch die Ketten von Ideen, welche unzertrennlich an allen seinen Gegenständen hangen. Daher ist der Schönheitssinn, wenngleich einheitlich und einförmig in seinem Wesen, doch verschieden in seinen Kundgebungen, je nach den Associationen, welche Gewohnheit, Erziehung und Beispiel in einzelnen Geistern veranlassen.

Hutchesons System der Aesthetik ist merkwürdig durch die geringe Aufmerksamkeit, welche es den eigentlichen Gegenständen ästhetischer Empfindungen, nämlich den schönen Künsten, schenkt. In seiner Anwendung auf die Literatur konnte es nur die neoklassischen Anschauungen bestätigen und verstärken, indem es die Existenz eines unwandelbaren Prinzips des ästhetischen Genusses annahm, und Einheit und Regelmässigkeit als die ersten Eigenschaften der Schönheit erhob. Eine ähnliche Lehre kehrt bei dem Schotten Home zurück, der die Kugel für die schönste aller Figuren hält, weil sie die regelmässigste ist. (Elements [1762 gedr.] I, 324—325.) Shaftesburys

Aesthetik wurde von Akenside in einem Lehrgedichte entwickelt, dessen Titel: „The Pleasures of Imagination" (1744) an Addisons Aufsätze im Spectator erinnert. Auch die Anordnung des Stoffes ist dieselbe wie bei Addison.

Die Lehre dieser Schule wurde sowohl von Hume als von Burke bekämpft, der besonders die Verwirrung rügt, welche Shaftesbury zwischen ästhetischen und moralischen Begriffen bestehen lässt. Burkes System der Aesthetik (1756) führt die ästhetischen Gefühle nicht auf einen inneren Sinn zurück, sondern leitet sie aus sinnlichen Ursachen ab, sodass seine Lehre an den Materialismus von Hobbes erinnert. Er teilt die ästhetischen Empfindungen in schöne und erhabene ein, und begründet die letzteren auf den Selbsterhaltungstrieb, und die ersteren auf den Zeugungstrieb. Wie Burkes Arbeit, so trug Beatties Versuch, die Ideenassociation als Quelle alles ästhetischen Genusses darzustellen (Dissertations moral and critical. [1783.] 110) dazu bei, die Aufmerksamkeit des Publikums von literarischen Regeln nach psychologischen Untersuchungen abzuwenden.

Ebenso ist Hutchesons „Essay on laughter" eine philosophische eher als eine literarische Arbeit. Ihr Zusammenhang mit kritischen Ansichten bei Hobbes und Addison nötigt uns jedoch, etwas dabei zu verweilen. Hobbes hatte den Humor als eine Verspottung des Nächsten aufgefasst, welche aus Selbstüberhebung entspringt. Addison wiederholte diese Ansicht in der 47. Nummer des Spectators, und bezeichnete später die Satire und das Lustspiel, welche durch den Humor wirken, als Gattungen, die eine im Niedergang begriffene Literatur kennzeichnen. (Spect. 249.) Die Herbheit dieses Ausspruches milderte er allerdings mit Hinweis auf Miltons Allegro, wo eine ganz freie Art des Scherzes herrscht. (Spect. 249.) Hut-

cheson widerlegte Hobbes' Ansicht, indem er bewies, dass wir nicht aus Stolz oder Bosheit, sondern aus Verwunderung über einen unerwarteten Gegensatz lachen.

Alle erwähnten ästhetischen Schriften gehen aus der Unzufriedenheit ihrer Verfasser mit den herkömmlichen Regeln der Kritik hervor und beweisen insofern, dass diese Lehren immer weniger Glauben fanden. Andererseits verfolgten sie das Ziel, das Ansehen des Klassizismus zu verstärken, und müssen deshalb zu den Kundgebungen des neoklassischen Geistes gerechnet werden. Dasselbe gilt von Humes Versuch, seine skeptische Philosophie mit den Anschauungen von Popes Schule in Einklang zu bringen. Die Behauptung, dass die Wahrnehmung der Schönheit rein subjektiv sei und keiner Regel unterworfen werden könne, bekämpft Hume, indem er die Einheit des Geschmackes als eine praktische Erfahrung, nicht als eine theoretisch begründete Wahrheit aufstellt. Die allgemeine Anerkennung, welche ein Dichter wie Homer erhält, wird von ihm als ein Zeugnis angeführt, dass alle Menschen einen bestimmten Massstab des Geschmackes gemein haben. Das Urteil des Einzelnen wird aber so oft durch vorgefasste Meinungen, Gewohnheit, mangelhaftes oder falsches Wissen getrübt, dass nur wenige auserlesene Geister im Besitz eines reinen, klassischen Geschmacks sind. (III, 259—273. — Of the standard of Taste. [1742].) Hume billigt also die neoklassischen Lehren nur, nachdem er sie nach allen Seiten hin eingeschränkt hat.

Kein Kritiker des XVIII. Jahrhunderts vertritt den Rationalismus wie einst D' Avenant und Hobbes; alle räumen vielmehr der Empfindung und Phantasie den grössten Anteil an der Erzeugung des Kunstwerkes ein. Für den Verstand nehmen die Neoklassiker nur noch das Recht in Anspruch, die Thätigkeit des Dichters zu

lenken und die Empfindungen des Lesers zu prüfen und zu läutern, wenn sie durch Unwissenheit oder Vorurteil irre geführt werden. (Beattie, Dissertations, 147. — Blair, Lectures on Rhetoric 22.)

2. Einschränkung des Satzes, dass die Poesie eine Nachahmung der Natur sei.

Der aristotelische Satz, dass die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, wurde ebenso geschwächt als die philosophischen Anschauungen, auf welchen die neoklassischen Regeln beruhen. Nicht den freien Erguss der Gefühle, sondern ihr durch die Reflexion gereinigtes Abbild hält Blair für den Gegenstand der Kunst. Wie unsere Empfindungen erst nach dieser Läuterung poetisch werden, so müssen auch äussere Erscheinungen nicht unmittelbar vom Dichter empfangen und abgespiegelt werden. Erst durch ihre Vergleichung mit den allgemeinen Begriffen, welche der Geist aus früheren Erfahrungen abstrahirt und zusammengestellt hat, erhalten sie ihre Bedeutung und ihren Wert. (Beattie, Essay 430.) Diese innere Welt von Typen aller Dinge bildet nach Hurd eine edlere Natur, die allein der Nachahmung würdig ist, weil sie allein eine moralische Bedeutung besitzt. (Hurd, I, 252, 256.) Diese Anschauungsweise war schon am Anfang des Jahrhunderts mit dem klassischen Satze, dass die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, verbunden worden, um eine Deutung dieses Satzes im Sinne des Realismus zu vermeiden. (Shaftesbury. — Dennis, Reflections on an Essay on Criticism, 31.) Die gemeine Wirklichkeit wurde so aus der Poesie verbannt, ohne dass der Dichter seiner Willkür überlassen blieb.

Wie der Sinn des Wortes Natur, so wurde auch der des Wortes Nachahmung im angeführten Satze gedeutet

und verdreht. Beattie unterscheidet die Nachahmung von einer Abschrift oder einem Abbilde (representation, copy, draught, picture), welches das Original treu widerspiegelt: die Nachahmung soll sich dadurch auszeichnen, dass sie etwas mehr enthält, als ihr Original. (Essay 416.) Weniger spitzfindig behauptet Home, dass die Sprache nur in den seltenen Wörtern und Sätzen, die eine Onomatopöe enthalten, eine Nachahmung der Natur heissen könne: Gewöhnlich gibt sie nur ein blasses Symbol, und kein Bild der Dinge. (II, 3.) Warburton bestreitet nicht allein, dass die Sprache eine Nachahmung der Natur heissen könne, er leugnet auch die von Horaz behauptete Aehnlichkeit der Dichtung und Malerei. (IV, 589—590.)

3. Der kritische Skeptizismus bei Warburton und Johnson.

Wie in ihren Grundsätzen, so wandten sich Popes Verteidiger und Nachfolger in ihren historischen Anschauungen vielfach von ihren Vorgängern ab. Die Verehrung von Aristoteles und Horaz nimmt im Laufe des XVIII. Jahrhunderts schnell ab. Hurd sieht in der Epistel ad Pisones weiter nichts, als eine Beurteilung des römischen Dramas. Er hält es für eine Einbildung der Kommentatoren, dass ihr Inhalt aus den griechischen Kritikern geschöpft sei. (I, 15.) Auch die Poetik des Aristoteles soll nur für die griechische Tragödie, die einzige Gattung, die er gründlich untersucht habe, gelten. (II, 4—5.) Auf diese Weise kann Hurd die gefeierten Meister der Neoklassiker loben, ohne sich durch ihre Lehrsätze einschränken oder hindern zu lassen.

Alle Kritiker der Vergangenheit findet Hurd einseitig und unbefriedigend: sein Ideal der Kritik sieht er erst bei seinem Zeitgenossen Warburton, dem Herausgeber

von Pope und Shakespeare, verwirklicht. Zweierlei Fähigkeiten, Phantasie und Scharfsinn, sollen nacheinander bei den früheren Kritikern vorgeherrscht haben. Die alten Rhapsodisten konnten nur bewundern, ohne sich von ihren Eindrücken Rechenschaft abzulegen. Plato verspottete diese Begeisterten, weil sie keine Künstler waren. Aristoteles begründete die wissenschaftliche, verständige Kritik, welche ebenso einseitig war, als die der Rhapsodisten, da sie sich mit der trockenen Analyse des Kunstwerkes begnügte, ohne die Empfindungen der Leser zu befriedigen. Longin kehrte zu der älteren, leidenschaftlichen Manier zurück und gab die Klarheit und Gedankentiefe preis, wodurch die Schule des Aristoteles sich auszeichnete. Er war ein Kenner der Literatur, aber kein Philosoph. Seit seiner Zeit hat die Kritik keine Fortschritte mehr gemacht.

Im XVI. und XVII. Jahrhundert fand Longir viele Nachahmer, die sich bestrebten, die Vorzüge der Dichter zu feiern, ohne sie zu erklären. Obschon nur aussergewöhnliche Geschicklichkeit diese Art der Kritik erträglich machen konnte, wurde sie mit solchem Glück und Erfolg geübt, dass sie allgemein für die einzige rechtmässige galt. Hier hat Hurd den Spectator und besonders Addisons Aufsätze über Milton im Sinne. Die romantische Kritik nach Addison nennt er das unsinnigste, leichtfertigste und widerlichste Kauderwelsch (unmeaning, frivolous and disgusting jargon), das je die Literatur entehrt habe! Aus diesem Verfall soll Warburton die englische Kritik gerettet haben, indem er die wärmste Phantasie mit dem strengsten Verstande vereinigte. Durch seine tiefe Einsicht in das menschliche Herz soll er zugleich eine Sicherheit in seinen moralischen Urteilen gewonnen haben, welche seine Kritik zur höchsten Vollkommenheit erhebt. (Hurd, I, 280—287.)

Aus dieser schwülstigen Lobrede können wir nur schliessen, dass Hurd und Warburton die klassische Kritik der romantischen vorzogen, aber beide als mangelhaft verwarfen. Besseres mögen sie gewünscht und gesucht haben, aber ihr heutiger Leser wird nicht glauben, dass sie es fanden. Woran hielt sich denn die wankende neoklassische Schule noch fest, nachdem sie ihre griechischen, lateinischen und französischen Vorgänger und zugleich die Grundsätze derselben aufgegeben hatte? Zunächst wies sie auf die Unfruchtbarkeit der romantischen Schule hin, die in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts keinen einzigen Dichter erzeugte, der sich auch entfernt mit Pope messen konnte. Dann betonte sie den Mangel einer befriedigenden literarischen Lehre bei den Romantikern. Am meisten aber berief sie sich auf die Literatur des Altertums, welche sie die Gewohnheit hatte, als ihr Eigentum anzusehen.

Johnson, der fähigste und berühmteste Vertreter der neoklassischen Schule, weiss seine Ansichten nicht anders zu begründen, als durch eine Berufung auf die Tradition. Die Theorien und Regeln seiner Vorgänger verachtet er, und hält sie für Hindernisse, nicht für Hilfsmittel im Studium der Poesie. (Johnson, V, 259.) Die Vernunft, welche das Kunstwerk beurteilt, und die Phantasie, welche dasselbe schafft, können nie miteinander in Einklang gebracht werden. (Rambler No. 22.) Sobald das Studium eines Schriftstellers zur Annahme bestimmter Regeln geführt hat, erscheint ein neues Genie, welches die Feststellung neuer Regeln notwendig macht. So bricht die Phantasie beständig durch die Schranken, die der Verstand ihr gezogen hat, und verwirrt den Begriff und die Regeln jeder literarischen Gattung. (III, 93.) Die ästhetischen Empfindungen können durch eine scharfe Analyse geschieden und auf ihre Grundformen zurückgeführt

werden, aber ein Aristoteles oder ein Plato müsste dieser schweren Aufgabe sein ganzes Leben widmen, wenn sie je gelöst werden soll. (Rambler II, 431—432.)

So wird als theoretisch möglich und notwendig gefordert, was als thatsächlich unmöglich dargestellt wird. Die Einheit und Unfehlbarkeit der Kritik wird verkündigt und zugleich werden die Gebrechen ihrer menschlichen Vertreter mit Nachdruck geschildert. Vorgefasste Meinungen verfälschen ihr Urteil; zur Verteidigung ihrer eigenen Werke verdrehen sie ihre Theorien, wie Dryden und Addison; aus Vaterlandsliebe ziehen sie ein einheimisches Werk einem fremden vor; sie schmeicheln und loben, um ihrerseits gelobt und bewundert zu werden. (II, 441.) Daher erhalten auch die Regeln, die am sichersten begründet sind, eine falsche Anwendung. (III, 328.)

Soll deshalb der Dichter, auf seine eigenen Kräfte vertrauend, Studien und Autoritäten verwerfen, um nur seinen Neigungen zu gehorchen? Diesen Schluss verwirft Johnson; er empfiehlt in etwas unbestimmten Worten die grossen Meister der alten Weisheit, ohne seinen Lesern mitteilen zu können, worin diese Weisheit besteht. Johnsons Aeusserungen über den Wert der Kritik sind so voll von Widersprüchen, dass es unmöglich ist, seinen eigenen Standpunkt festzustellen. Literarischer Skeptizismus ist der einzige Name für seine ablehnende Haltung. Sie war eine Folge seiner peinlichen Wahrheitsliebe und des Misstrauens, womit er seine eignen Gedanken, wie auch fremde, prüfte. Ein einziges Mittel, den Wert eines Gedichtes zu erproben, lässt Johnson gelten: das ist die Zeit, die das Echte und Edle am Ende hervorzieht und erhält, während alles Gemeine untergeht. Johnson glaubt, dass dies das Kriterium des viel befolgten Boileau gewesen sei. (Rambler No. 92.)

Nach dem von den moralischen Zeitschriften eingeführten Gebrauch beschreibt er das Wesen und die Aufgabe der Kritik in einer Allegorie. Sie ist die älteste Tochter des Fleisses und der Wahrheit. Im Palaste der Weisheit ist sie von der Gerechtigkeit erzogen worden. Sie wurde zur Lehrerin der Phantasie und musste den Chor der Musen leiten, wenn er vor dem Throne Jupiters sang. Diese Aufgabe aber fand sie so schwierig, dass sie der Zeit ihren Scepter überliess. Seitdem urteilt die letztere endgültig in Fragen der Literatur. (II, 12.) Die Verehrung des Altertums und aller herkömmlichen Ansichten bildet den Grundgedanken dieser Allegorie. Johnson fordert jedoch nicht, dass der moderne Schriftsteller die Alten nachahme: selbst die Berechtigung des Romans, den die strengeren Klassiker als eine geschmacklose Neuerung rügten, wird von ihm zugegeben. (Rambler No. 4.)

Der Kritiker muss sich in der Beurteilung des Altertums vor allzu peinlicher Genauigkeit hüten: unnötige Schwierigkeiten müssen nicht gesucht, sondern vermieden werden. Diese negativen Ansichten führen zur Verspottung des Kritikers, der nach hergebrachten Formeln seine Aussprüche aus geborgten oder selbstverständlichen Sätzen zusammensetzt. (Idler No. 60—61.) Selbst Horaz, das Orakel der Neoklassiker, wird nicht verschont. (Idler No. 77.) Die Widersprüche, wovon Johnsons Schriften wimmeln, gipfeln in dem rätselhaften Satze: „There is always an appeal open from criticism to nature.“ (V, 110.) Das Wort Natur mag hier den unverfälschten Eindruck eines empfänglichen, um Regeln und Theorien unbekümmerten Lesers bezeichnen, dann hiesse es soviel als der Ausdruck natural criticism im Spectator. Daraus dürfen wir jedoch nicht schliessen, dass Johnson den romantischen Ideen Steeles beistimmt.

Eine etwas festere Richtschnur als bei den neoklassischen Kritikern fand Johnson in der moralischen Tendenz, welcher er sich mit der Innigkeit eines tiefen religiösen Sinnes anvertraute. Am Anfang des XVIII. Jahrhunderts war der Moralismus zwar bei Dennis, Steele und Addison als ein Bundesgenosse der Romantik erschienen, und die ganz moralische Forderung der Aufrichtigkeit, welche von Johnson häufig gestellt wird, war auch Steeles Lieblingsregel gewesen. Doch standen die Neoklassiker der moralischen Reflexionsdichtung bei Pope, Boileau und Horaz näher, und konnten moralische Gebote leichter in den festen Rahmen ihres Systems aufnehmen, als die Romantiker, deren Denkart jede beengende Regel ausschloss.

In seinem Aufsatz über die kleine Gattung der Grabschrift erteilt Johnson Vorschriften, die eher in den Katechismus als in eine Poetik gehören. Er mass aber nicht allein Schriftsteller und Schriften an den strengsten Geboten der Moralität, sondern tauchte das literarische Leben in das wirkliche Leben ein, auf welchem es beruht, und gelangte so zu einer halb dogmatischen, halb biographischen Urteilsweise, welche die „Lives of the Poets“ erfüllt. Eine Frucht dieser Denkart ist seine Definition der Poesie als der Kunst, welche die Phantasie zur Hilfe der Vernunft ruft, um das Vergnügen mit der Wahrheit zu verbinden. (VII, 125.) Für den Endzweck der Poesie hält Johnson also die sittliche Besserung des Lesers.

4. Das Genie.

Die neoklassische Kritik war um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts schon von ihren eigenen Anhängern so verflüchtigt und geschwächt, dass sie ihren Gegnern kaum noch eine Weiche bot. Auch hielten die Romantiker sich weniger bei der Bekämpfung einer bestimmten

Regel, wie die der drei Einheiten, oder bei der Verteidigung einer einzelnen Gattung, wie die der Tragikomödie, auf, sondern griffen die ganze Anschauungsweise, in welcher die neoklassische Kritik wurzelte, als seicht und prosaisch an. Dem Zwang der Regeln stellten sie den von Dryden festgestellten und von dem Spectator entwickelten Begriff des Genies entgegen, das alle Regeln überflüssig macht.

In der schärfsten Fassung finden wir diesen Begriff in Pinkertons Briefen. Pinkerton vergleicht das Genie mit einem Entdecker, der unbekannte Küsten besucht, und, Klippen und Untiefen vermeidend, glücklich in den Hafen segelt, aus welchem er verborgene Schätze zurückbringt, während die Kritik, wie ein furchtsamer Steuermann, nur bekannte Ufer zu befahren wagt, und die Kühnheit des Entdeckers tadelt und bedauert. (506.) [1]) Wer die Regeln der Poesie im geringsten beachtet, kann nach Pinkerton keine wahre Poesie hervorbringen, denn diese ist keine Kunst, sondern eine Fähigkeit, welche erst, nachdem denkende Uhrwerke erfunden worden sind, durch Regeln eingeschränkt werden kann. Denn es ist ebenso unsinnig, das Denken mechanisch machen, als eine Maschine denken lehren zu wollen. (211.)

Auf den Trümmern der Kritik soll weiter nichts herrschen, als die Natur und das Genie. Mit dem Pathos eines Stürmers und Drängers verkündigt Pinkerton ihren Sieg. „Die Gesetze, welche das Genie seinen Unterthanen vorschreibt, werden stets im Busen derselben ruhen. Die Regeln der Kritik sind aus Homer, Sophokles und Pindar entnommen. Was diese Meister thun, sagen die Kritiker, ist gut, und alles Uebrige schlecht! Welch falsches Urteil! Ihr Sklaven, die ihr eure Meister richten wollt!

[1]) Derselbe Vergleich steht bei D'Avenant. Zitat bei I. Disraeli, Miscel. II, 156.)

Ist die Natur nicht grösser als Homer, Sophokles und Pindar? Ist das Genie nicht der höchste Richter und Herrscher über das ganze Gebiet der Natur, ihr Oberherr, ihr Fürst, ihr König, ihr Gott? Bringt eure Kerze hervor, und lehrt die Sonne ihre Gewalt zur Mittagsstunde ausüben!“ (207—208.)

Dieselben Ideen, die hier toben und gären, finden wir bei anderen Kritikern in milderer Fassung wieder. Young giebt zu, dass die Regeln den schwachen Geistern nötig seien, für die starken aber sind sie nur hinderlich. (Young, II, 557.) Das Genie definirt er als das Vermögen Grosses zu schaffen, ohne die Mittel anzuwenden, die für diesen Zweck für nötig gehalten werden. Der gewöhnliche Verstand ist wie ein Baumeister, der durch den geschickten Gebrauch bekannter Werkzeuge ein Gebäude errichtet; das Genie baut wie ein Zauberer, mit unsichtbaren Hilfsmitteln. (II, 556.) Wenn dieses Gleichnis einen Sinn hat, heisst es, dass die Thätigkeit des Genies unmittelbar und ohne Dazwischenkunft des Bewusstseins stattfindet. Diese Ansicht war schon in vielen älteren Schriften gegen Pope und seine Schule enthalten. Neu waren nur die Art, wie Young sie entwickelte, der leidenschaftliche Ausdruck, die vielen Antithesen, die erzwungene Lebhaftigkeit, welche zu jener Zeit für natürliche Frische galt.

Die Eigenschaft des Genies, welche die Romantiker am meisten priesen, war seine Freiheit, nicht blos die literarischen Regeln, sondern auch die gesellschaftlichen Verhältnisse zu missachten. Gray hinterliess den Entwurf zu einer Ode, welche die Freiheit des Genies genannt werden sollte. Die Fürsten werden in derselben ersucht, die Dichter nicht durch ihre Gunst zu fesseln; denn sie sind wie die Vögel des Waldes, deren Gesang seinen Wohlklang und seine Innigkeit verliert, sobald sie in Käfige

eingesperrt sind. (Mitfords Ausg. XXV—XXVI.) Joseph Warton leugnet, dass die Gunst der Fürsten ein Genie erzeugen oder fördern könne; denn der wahre Dichter erwartet keine Belohnung. (Essay Pope, I, 206.) Shenstone spricht sogar dem Genie die Fähigkeit ab, sich in den Rahmen der gesellschaftlichen Ordnung zu fügen: die Lebhaftigkeit seiner Phantasie und seiner Empfindungen erschwert ihm den Umgang mit seinen Mitmenschen. (Shenstone, II, 172.)

Die romantische Lehre von der Freiheit des Genies schränkte Burke etwas ein, indem er zugab, dass das Gefühl mit der Sicherheit und Schnelligkeit eines Instinktes wirke, und zugleich dem Verstand den grösseren Anteil an der Ausbildung und Ausübung des Geschmacks zuschrieb. (Enquiry 48.) Die Empfänglichkeit für äusserliche Eindrücke und die malerische Ausdrucksweise, welche dem Genie eigen sind, findet Hurd bei jungen und unerfahrenen Menschen wieder, die von allen neuen Bildern hingerissen werden. (Hurd, II, 116—117.)

Die von allen diesen Kritikern gezogene Schranke zwischen dem Genie und der gewöhnlichen Menschheit erkennen die Neoklassiker nicht an. Johnson findet im Genie weiter nichts, als einen begabten Geist, dessen besondere Richtung durch zufällige Verhältnisse bestimmt wird. (Johnson VII, 1—2.) Jedoch unterscheidet auch er zwischen Dichtern die, wie Homer, unmittelbar aus der ersten Empfindung schaffen, und den Dichtern, wie Dryden und Cowley, die nicht der Natur, sondern der Reflexion ihre Ideen verdanken. (Ebend. VII, 339.)

Während Johnson, wie stets bei theoretischen Fragen, mit Gegensätzen spielt, ohne sich zu einer bestimmten Ansicht zu bekennen, gibt Hume eine neue Analyse und Erklärung der poetischen Begeisterung, deren Wirklichkeit von so vielen alten und neuen Schriftstellern bezeugt

wird. Nicht vom Himmel aus, sagt er, wird das göttliche Feuer der Dichter entzündet: es wandelt auf der Erde, von einer Menschenbrust zur andern; das ganze Volk, aus welchem der Dichter ersteht, hat Anteil daran, nur brennt es bei ihm heller und leuchtender, als bei seinen Zeit- und Stammesgenossen. (Hume, III, 127.) In der Bildung der ganzen Nation wird also die Quelle der Vortrefflichkeit gesucht, welche die Einzelnen auszeichnet. Jenseits des individuellen Daseins, ausser dem Bereich der bewussten Verstandesbildung, knospen die köstlichsten Blüten der Literatur.

Während die begabteren Neoklassiker durch die romantischen Kritiker auf die geheimnisvolle Gewalt, die jedem echten Kunstwerke innewohnt, und für welche ihre Vorgänger keinen Sinn gehabt hatten, aufmerksam gemacht wurden, wurden die kleineren Geister blos durch die Uebertreibungen der Romantik abgestossen, und zur Wiederholung des allerdings wahren, aber sehr unfruchtbaren Satzes veranlasst, dass die Poesie den Verstand nicht entbehren könne. Auch im Traum und im Fieber, sagt Beattie, wie einst der Rationalist Davenant, ist der Geist mit lebhaften Gefühlen und Bildern erfüllt: genial werden seine Schöpfungen erst, wenn sie von der Vernunft beherrscht werden. (Beattie, Dissertations, 147.) Unter allen Fähigkeiten, die ein Genie kennzeichnen, ist der Verstand die bedeutendste. Den oben angeführten Definitionen des Genies stellt Beattie eine andere entgegen: er nennt es das Vermögen der Erfindung, wenn es auf nützliche Zwecke gerichtet ist. (Ebend. 148.) Den praktischen Schluss dieser Lehre zu ziehen, vermeidet er, indem er die scheinbar dunkle und unzusammenhängende Sprache der Begeisterung bei Pindar und Gray billigt, und die Leser, welche die Oden dieser Dichter als unverständlich verurteilen, für unfähig erklärt, die höhere Poesie zu schätzen. (167—168.)

5. Die Natur.

Mit der Behauptung, dass das freie Genie keiner Regeln bedarf, steht die Forderung der Natürlichkeit in engem Zusammenhang. Strenger als Steele oder Johnson fasste Shenstone in seinen Elegien die Regel der Natürlichkeit auf. Die Landschaft, die er beschreibt, ist die ihn umgebende, und die Empfindungen sind durch Vorfälle des gewöhnlichen Lebens veranlasst. (I, 10.) Er bewundert die Natur so sehr, dass er die Kunst nur aus der Unfähigkeit der Menschen rechtfertigt, die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur zu übersehen und zu begreifen. (II, 142.) Derselbe Gedanke steht bei Shaftesbury. (I, 142—143.)

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts verbindet das Wort Natur sich stets enger mit dem Begriffe des Landlebens und des dem Naturgesetze blind gehorchenden Pflanzen- und Tierreiches. Bei Pope und Shenstone ging der Geschmack für Literatur mit einer Leidenschaft für Gartenkunst Hand in Hand. Steeles und Ambrose Philips' Bemühungen für die Verjüngung der Pastoraldichtung und manche Briefe und Aufsätze Addisons hatten diese Auffassung des Wortes Natur verbreiten helfen. In den Gedichten Grays und Collins (1747), z. B. in Collins Ode to Simplicity (28—29), kam sie zu vollem Durchbruch und beherrschte nunmehr die englische Dichtung. Dass Johnson keinen Sinn für Garten, Hain und Quelle, für das schattige Thal und den Gesang der Nachtigall habe, wird als ein Beweis angeführt, wie unfähig er sei, Poesie zu verstehen und zu beurteilen. (Pottes, The art of criticism, 9—10.) Wie bei Steele, so verband sich bei den späteren Romantikern der Sinn für Natur mit einer Wärme der Empfindung, die leicht in Schwärmerei oder Affektation ausartet. Eine Trauer ohne Ursache und Gegenstand, welche eine Folge der

Unthätigkeit und Langeweile ist, wird unter dem Namen Melancholie von Shenstone besungen. (I, 6.)

Der erhöhten Erregung und der innigeren Rührung des Dichters muss eine lebhaftere Färbung des Kostüms und des Ausdrucks im Gedichte entsprechen. Die geistige Kraft des Genies erzeugt eine ihr angemessene Glut der bildlichen Sprache. (Hurd, II, 127.) Eine grosse Seele sucht ausserordentliche Erscheinungen zu erfassen und darzustellen. (Ebend. II, 8.) Wie die Poesie von Erlebnissen und Beobachtungen des Dichters selbst genährt werden muss, so soll sie auch bestimmte sinnliche Eindrücke und Bilder, die dem Leser zu Herzen gehen, wecken, und sich nicht, wie die Neoklassiker es fordern, mit blassen, allgemeinen Andeutungen begnügen. (Warton, Essay Pope, II, 167.) Diese Sucht nach aussergewöhnlichen Bildern veranlasste die Romantiker, in entfernten Zeitaltern und Landstrichen sowohl als in der nationalen Vergangenheit und im Volksglauben neue Stoffe und Anregungen zu suchen, um die farblose, eintönige Poesie ihrer Zeit zu verjüngen.

Die Neoklassiker traten dieser Sucht nach malerischen Stoffen und Ausdrücken entgegen, indem sie auf ihren Zusammenhang mit gemeiner Neugierde und Sinnlichkeit hinwiesen. Ihrerseits verschmähten die Romantiker die moralische Reflexions-Dichtung als prosaisch und flach.

6. Der Streit über Popes poetischen Wert.

Als Hauptvertreter der neoklassischen Literatur wurde besonders Pope um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts viel besprochen. Seine Werke dienten als Beispiele, um den von Dryden und Addison entwickelten Gegensatz zwischen der begeisterten Poesie ursprünglicher Völker und der künstlichen Dichtung gebildeter Zeitalter zu be-

tonen. Am gründlichsten geschah dieses in Joseph Wartons Essay über Popes Genie und Schriften (1756, erster Bd.), welcher das ganze Feld der damaligen Kritik und Literatur durchstreift und fast ein vollständiges Lehrbuch der Poetik enthält. Nach dem Masse, in welchem einzelne Dichter die höheren poetischen Gaben besitzen, teilt Warton sie in vier Klassen ein. Erst kommen die Erhabenen, Pathetischen, wie Shakespeare und Milton; dann die Talente für moralische, ethische und panegyrische Dichtung, mit Dryden, Prior, Addison, Cowley und Waller an ihrer Spitze; drittens die Männer von Verstand und lebhafter Phantasie für die Darstellung des gewöhnlichen Lebens, wie Butler, Swift etc.; endlich die blossen Reimkünstler. Zwischen den beiden ersten Arten der Poesie findet Warton nicht blos einen Unterschied, sondern sogar einen Gegensatz. Zum Beweis, dass selbst grosse Reflexionsdichter unfähig sind, sich in der Lyrik auszuzeichnen, führt er das Beispiel von Boileau mit seinen Oden an. (I, 65.) Die Nationen haben, wie die Menschen, eine Jugend, wo alle Kräfte der Seele sich frei und üppig entfalten, und ein Alter, wo das Herz erkaltet und wo der Verstand vorherrscht. Die moralische Dichtung ist die Frucht des letzteren. (I, 198.)

Statt die satirische und didaktische Poesie Boileaus und Popes als eine natürliche Frucht der Zeit hinzunehmen, schlagen die romantischen Dichter einen neuen Ton an. Den Inhalt der Literatur aber konnten sie nicht so leicht verändern, als ihre Einkleidung. Der Ideengang einzelner Oden von Gray und Collins gehört ebenso gut zum Gebiete der Prosa als der des Essay on Man. Weder Grays „Progress of Poesy", noch Collins „Ode on the popular superstitions", noch Wartons „Ode to Fancy" sind unmittelbare Früchte der Empfindung. Alle drei gehören zum Gebiete der Reflexionspoesie, und die Dichter selbst

mussten einsehen, dass es ihren gefeierten Mustern Spenser und Milton fern lag, solche Stoffe zu besingen. In der Wahl ihrer Stoffe waren die ältesten Romantiker noch echte Schüler Popes.

Bis ans Ende des XVIII. Jahrhunderts stand sein Name mitten im Streite der feindlichen Parteien. Wartons Buch über Popes Genie enthält im Grunde den Beweis, dass er kein Genie im romantischen Sinne des Wortes besass. Das hatte Dennis gleich nach der Herausgabe des „Essay on Criticism“ deutlich ausgesprochen, sodass es im Jahre 1756 keine Neuigkeit mehr war. Schon in einer Jugendschrift hatte Joseph Warton Pope unter die Philosophen und nicht unter die Dichter gesetzt. (Ranelagh House, Wooll's Ausg., 178.) Shenstone verbindet, wie Dennis, den Tadel von Popes Dichtung mit dem seines moralischen Charakters. Er beschuldigt ihn, in seinen Satiren der Eitelkeit und Bosheit seiner Zeitgenossen geschmeichelt und viele Unschuldige beschimpft zu haben, um dem Publikum zu gefallen. (Shenstone, II, 14.) Mit dem Inhalt und der angeblich erkünstelten Sprache von Popes Gedichten wird seine Metrik, als schwerfällig und eintönig, getadelt. Miltons Versbau, den weder Dennis noch Addison gelobt hatten, dem aber schon Hughes und Say ihre Aufmerksamkeit zuwandten, studirte Webb in seinem Aufsatz: „The Correspondence between Poetry and Music“. (1769.)

Von allen gegen Pope erhobenen Anklagen aber ist die häufigste die, dass er nur ein Nachahmer ist. In Dennis' bitterer Flugschrift: „A true character of Mr. Pope“, steht dieser Vorwurf mit allen übrigen, welche im Laufe des XVIII. Jahrhunderts gegen Pope gerichtet wurden. Wer die göttliche Iliade nachahmt, sagt Young in seinen Gedanken über Originalität, ahmt Homer nicht nach. (Young, II, 554.) Joseph Warton wies im Adven-

turer auf die zahlreichen Stellen und Ausdrücke hin, die Pope aus älteren Schriftstellern entlehnt hatte. (Adventurer II, 63.) Als Anhänger Warburtons, der selbst der Herausgeber und Erbe Popes war, nahm Hurd die Nachahmer gegen die Romantiker in Schutz. Da die Kunst doch nur eine Nachahmung sein könne, behauptet er, sei es gleichgültig, ob die Natur oder ältere Schriften nachgeahmt werden, solange die Nachahmung nur gut gelingt. (Hurd II, On poetical imitation [1757].) Unter allen Ursachen, welche den Verfall des Geschmacks herbeiführen, hält er die Furcht vor der Nachahmung für die schlimmste, denn das Streben nach Originalität arte leicht in Sucht nach Seltsamkeit aus und ende dann in Geschmacklosigkeit. (II, 240—241.)

Auf einen zweiten Aufsatz Hurds über dieselbe Frage folgte eine grobe Erwiderung von Capell. Capell lobte besonders die Originalität der italienischen Dichter, nannte Pope einen literarischen Räuber und verglich seine Schriften mit einer Mosaik von zusammengelegten Stücken. (Originality 69.) Durch den Streit über die Zulässigkeit der Nachahmung erhält der Begriff der Originalität eine bestimmtere historische Bedeutung. Denn fast immer haben die Kritiker bei der Behandlung theoretischer Fragen eine besondere Erscheinung im Sinne, mit welcher auch wir bekannt sein müssen, wenn wir unsere Autoren richtig verstehen wollen. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts schimmert hinter jedem kritischen Streite der Name und der Einfluss Popes durch.

Johnson, der mit Popes Diktatur über den englischen Klassizismus auch die Feindschaft der Romantiker erbte, wurde, wie er, in zahlreichen Flugschriften bekämpft, welche besonders seine Aeusserungen über Milton und Gray betrafen. Milton, der das Ideal der Romantiker in der Vergangenheit verwirklicht hatte, war ihm auch als

Republikaner verhasst, sodass der Streit über Miltons Leben sich zu einem politischen gestaltete. Gray war unter den neueren Dichtern derjenige, den die Gegner Popes den Neoklassikern entgegenstellten. Bald mit Spott, bald mit Entrüstung wiesen sie Johnsons geringschätziges Urteil über Gray zurück, ohne sich jedoch viel auf theoretische Erörterungen einzulassen.

VII. Begründung der historischen Kritik.

1. Die Einheit des menschlichen Geschmacks wird geleugnet.

Der Umschwung in den literarischen Anschauungen änderte besonders die Auffassung der Kritiker über ihre eigene Aufgabe. Addison hatte sie ermahnt, ihre tadelnde, ablehnende Haltung aufzugeben, um die Leser mit den Vorzügen der Dichter bekannt zu machen, und hatte in seiner Beurteilung Miltons das Beispiel gegeben. Als die erste Eigenschaft eines guten Kritikers bezeichnete Potter die Empfänglichkeit für (die) Poesie, welche allein dem Leser das Verständnis eines Dichters ermöglichen könne. Er spricht dem verehrten Johnson die Fähigkeit ab, den Geist eines Gedichtes zu erfassen, und verwirft so alle seine Ansichten, ohne sie zu widerlegen (Potter, Inquiry, 38,) wie die Romantiker sich die Mühe sparten, die Regeln zu widerlegen, indem sie ihnen alle Berechtigung absprachen.

Mit diesem rein negativen Schluss konnten aber gebildete Kenner der Literatur sich unmöglich befriedigen. Addison hatte die Kritiker ermahnt, wie ihre Vorgänger im Altertum Kommentare zur Erklärung der Dichter zu schreiben, und in dieser Richtung war Hughes thätig gewesen. Mehr und mehr wandte sich im Laufe des Jahrhunderts die Kritik zur Philologie. Aus den Ver-

hältnissen ihrer Zeit, aus ihren persönlichen Erfahrungen, aus den ihnen nachweislich bekannten Schriften wurden zuerst Milton, Spenser und Shakespeare, dann andere englische Schriftsteller studirt und erläutert. Statt des einen, aus Aristoteles und seinen Nachfolgern entnommenen Massstabes, an welchem die Neoklassiker die ganze Literatur massen, gelangte nun eine historische Anschauungsweise zur Geltung. Der Kritiker suchte sich auf den Standpunkt des Dichters zu stellen, statt denselben in seine Formeln zwingen zu wollen.

Der enge Zusammenhang zwischen dem Aufkommen dieser Denkart und dem Verfall der neoklassischen Regeln trat zuerst nicht deutlich hervor. Nur in Büchern, wo wir einen solchen Gedanken nicht erwarteten, finden wir die Lehre, dass alle literarische Vortrefflichkeit nur mit Beziehung auf die Zeit ihrer Entstehung gelten könne, klar ausgesprochen. Durch einen theologischen Streit, der in Shaftesburys und Addisons Schriften seinen Anfang hatte, wurden Warburton und Brown veranlasst, diese Lehre auszusprechen.[1]) Während der Spectator die Vortrefflichkeit des alten Testaments feierte, verspottete der Freidenker Shaftesbury die Sprache und den Stil des neuen Testaments. Ein von Gott begeisterter Schriftsteller, sagt er, kann unmöglich so schlecht geschrieben haben. (Shaftesbury III, 230.)

Diesem Angriffe stellte Warburton eine ganz neue Theorie von der Beschaffenheit der Sprache entgegen. Der Sinn der einzelnen Wörter ist überall durch die blosse Gewohnheit, nicht durch ihre Aehnlichkeit mit den

[1]) Brown hat die in den nächsten Seiten behandelte Theorie zuerst (1751) ausgesprochen. Dennoch bin ich geneigt, Bischof Warburton, der Brown veranlasste Shaftesbury zu widerlegen, und der die Lehre weit ausführlicher, als Brown, begründet, für ihren ersten Urheber zu halten.

Dingen, die sie bezeichnen, festgestellt. Bei allen Völkern beruht diese Gewohnheit auf derselben rein willkürlichen Grundlage. Ganz anders soll es sich mit den Redensarten und stehenden Ausdrücken verhalten, welche allmählich aus den Sitten und Gewohnheiten der Sprachgemeinde entstehen. Ihr Sinn soll weniger willkürlich sein, als der der einzelnen Wörter, denn er ist im Leben des Volkes begründet, er wechselt von einem Lande zum andern, und ist von den Ansichten und der Lebensweise der einzelnen Nationen unzertrennlich. (Warburton IV, 574.)

Brown wendet diese Theorie auf die Literatur an, und unterscheidet vier Arten des Stils: die poetische, rhetorische, historische und didaktische. Die drei letzteren sollen keine anderen Vorzüge suchen, als Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, welche von nationalen Gewohnheiten unabhängige, allgemein menschliche Eigenschaften sind. Das göttliche Wort verachtete den eiteln Schmuck der Poesie, um in einer leicht fasslichen Weise, welche, ohne ihren Wert zu verlieren, in fremde Sprachen übertragen werden konnte, zur ganzen Welt zu reden. (Brown, Essay on the Characteristics, 373—374.) Brown und Warburton beweisen den göttlichen Ursprung des neuen Testaments aus seinem Mangel an poetischem Schmuck, während Addison die poetische Vortrefflichkeit des alten Testaments als ein Zeichen seines erhabenen Ursprungs hervorhob. Brown findet in der H. Schrift keine andere Schönheit, als Wahrheit und Kraft der Gedanken, und eine Ausdrucksweise, welche dem Leser diese Gedanken verständlich macht. (Ebend. 375.)

Dass ein Ausdruck für schön oder poetisch gehalten wird, ist nach Warburton nur eine Folge des Zufalls und der Willkür, da es weder in der Sprache noch in der Natur ein Muster und einen Massstab der Schönheit gebe. Eine Schreibart, die bei einem Volke für musterhaft gilt,

erscheint einem andern schwächlich oder übertrieben. Die Beredtsamkeit der Indier und Asiaten wurde von den besonneneren Einwohnern von Rom und Athen für hyperbolisch, gespreizt und kindisch gehalten. Ihrerseits verachteten die orientalischen Völker den westlichen Stil als weich und weibisch. (Warb. IV, 580—581.) Der poetische Schmuck hat übrigens keinen anderen Zweck, als die Leidenschaften anzufachen und die Stimme der Vernunft zu ersticken; das göttliche Wort soll dagegen die Vernunft erleuchten, aufklären und stärken, und die Leidenschaften dämpfen. (IV, 583—584.)

So leugnet Warburton die von Dennis und Addison behauptete Verbindung zwischen der Poesie und Religion. Die im Spectator gepriesene Sprache des alten Testaments sieht er nicht als ein Vorbild begeisterter Erhabenheit, sondern als die gewöhnliche Ausdrucksweise der orientalischen Völker an, welche Gott zu gebrauchen geruhte, weil sie in diesem Falle seinen Zwecken besser diente. Denn das alte Testament gehörte nicht, wie das neue, der ganzen Welt, sondern nur einem Volke und einer Sprache an; es diente für den öffentlichen Gottesdienst, in welchem poetischer Schwung wünschenswert ist; es enthält, nebst dem Gesetz, auch die Literatur der Hebräer in besonderen rhetorischen und poetischen Büchern. (IV, 587—588.) Der von Warburton und Brown behauptete Unterschied zwischen nationalem und gemeingiltigem, zwischen orientalischem und westlichem Stil war von Addison und Dryden vorgezeichnet worden, als sie der naturwüchsigen Poesie ursprünglicher Völker die künstliche Literatur gebildeter Nationen entgegengestellt hatten. Die späteren Theologen trieben diese Ansicht auf die Spitze, und zerstörten so den Glauben an die Einheit des Geschmacks, auf welchem das ganze neoklassische System beruht.

Eine so gewaltige Neuerung konnte nicht unbestritten in das englische Schrifttum geschleudert werden. Leland trat ihr im Jahre 1764 mit einer Erwiderung entgegen, wo die Sophismen, welche Warburton in sein System verwoben hatte, aufgedeckt, und seine ganze historische Anschauungsweise angegriffen wurde. Die gehobene Sprache der Poesie sieht Leland nicht als ein Erzeugnis der Kunst, sondern als eine natürliche Folge der Erregung an, die von der Begeisterung unzertrennlich ist. Ihre Berechtigung finden die kühnen, freien Bilder der Dichter nicht in den Gewohnheiten oder im Geschmack ihrer Umgebung, sondern in dem aufrichtigen und lebhaften Gefühl, das sie aussprechen, denn eine erheuchelte Empfindung wird durch ihren schiefen Ausdruck verraten. (Leland, Eloquence, 10.)

Leland gibt zu, dass der Sinn und die Anwendung der Wörter nur vom Gebrauche abhängig sind, aber er glaubt, dass der Gebrauch sich in allen Sprachen nach denselben Verhältnissen richtet. (Ebend. 38—40.) Die Erhabenheit eines Gedichtes hängt übrigens nicht blos vom Ausdruck, sondern auch von dem darin ausgesprochenen Gedanken ab, wie in dem von französischen und englischen Kritikern kommentirten Satze der Genesis: Es werde Licht, und es ward Licht, welcher die Erhabenheit des Begriffes mit der Einfachheit der Worte verbindet, und so die höchste literarische Vollkommenheit erreicht. Nur Unwissenheit und Unverstand, welche die Ideen fälschen, verhindern die allgemeine Anerkennung des wirklich Erhabenen, und die vollständige Einheit des menschlichen Geschmacks. (Ebend. 70.) Da Leland die vielen Veränderungen im Geschmack, auf welche Warburton hinwies, für unabhängig vom Nationalcharakter und von den Verhältnissen der Zeit hält, findet er keine andere Erklärung dafür, als Willkür und Mode.

Mit einem Briefe an Leland (1764) mischte auch Hurd sich in diesen Streit. Er betonte, dass die poetischen Bilder erst durch die Ideenassoziationen, welche sie wecken, ihre Färbung und Kraft erhalten, und dass diese Assoziationen bei jedem Volke verschieden sind. (Letter to Leland 42.) Ebenso wenig, wie die Poesie, soll die Kritik eine allgemeine Geltung besitzen: es gibt keine Vernunftkritik, sondern nur eine europäische, welche auf dem Gebrauch der römischen und griechischen Schriftsteller beruht. (Ebend. 46.) So weicht die neoklassische Anschauungsweise einer neuen, welche nicht romantisch genannt werden kann, denn sie ist mit keiner besonderen Schule und Tendenz verbunden, und bestrebt sich, allen Schulen und Dichtern ein offenes Verständnis entgegenzubringen. Am besten nennen wir sie die historische Kritik, weil sie die Weltliteratur nach Gegenden, Stämmen und Zeitaltern und im Zusammenhang mit den Verhältnissen und Sitten der Nationen, welche sie erzeugt haben erforschen will. Obwohl sie sich in ihrer Entwickelung von der Romantik unabhängig erhielt, hatte sie ihren Ursprung im Spectator, und zumal in Addisons Betrachtungen über die Bibel.

2. Allseitige Erweiterung des literarischen Gesichtskreises.

Sobald der gebildete Engländer veranlasst wurde, die Bibel, welche Allen bekannt und von Allen verehrt war, als ein literarisches Werk anzusehen, musste ihm der Unterschied zwischen der klassischen und hebräischen Dichtung auffallen, und war eine Erweiterung seiner kritischen Ansichten unvermeidlich. In der Würdigung der bildlichen und allegorischen Ausdrucksweise des alten Testaments zeigte Warburton sich als ein Schüler Ad-

disons. (Warburton II, 445—446.) Ein treuerer Nachfolger Addisons war Bischof Lowth, dessen Vorlesungen über hebräische Poesie (1753) ein Gegenstück zu den Aufsätzen über Milton im Spectator bilden. Lowth sieht die Poesie als eine Frucht der religiösen Erregung an; andere Stoffe besingt der Dichter auf künstliche Weise, nur hier übt er seine eigene Kraft, oder wird vielmehr von göttlicher Begeisterung gehoben. (Lowth, Praelectiones, 26.) In seiner eingehenden Behandlung der Allegorie erinnert Lowth an den Spectator; er hält diese Art der Dichtung für die älteste (Ebend. 82), teilt sie in verschiedene Abarten ein, und bespricht jede derselben ausführlich. (Ebend. 205—221.) Die um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts herrschenden kritischen Anschauungen waren so sehr von dem Studium Miltons und den Lehren des Spectators beeinflusst worden, dass es dem Bischof leicht war, sie auf die Bibel anzuwenden. Die systematische Gestalt, welche er ihnen gab, der ciceronianische Stil der Praelectiones und die glückliche Wahl der Stellen, die als Beispiele dienten, verschafften ihm allgemeinen Beifall.

Die Verehrung für die hebräische Poesie war mit der für eine ursprüngliche, unverdorbene Menschheit gepaart, welche als die eigentliche Trägerin besonders der lyrischen Poesie angesehen wurde. Joseph Warton (Adventurer IV, 241), Burke (Enquiry 47), Gray (Gosse's Ausg. III, 148), Pinkerton (Letters 4) stimmen alle in diesem Punkte überein. Ausser dem hebräischen und klassischen Altertum hatten der Spectator auf die altenglischen Lieder, und Temple auf die runischen Dichtungen hingewiesen. Auch die beim Volke weiterlebenden Nachklänge eines verschwundenen Glaubens wurden von den Romantikern herangezogen. Collins dichtete eine Ode über den Aberglauben des Volkes im schottischen

Hochlande als Gegenstand der Poesie, und bemerkte, dass nicht allein die Bauern diesen Glauben annehmen, sondern dass ältere historische Werke davon voll sind. (Collins in Andersons Brit. Poets, 531—532.) Gray lobte in seiner Ode über die Wanderung der Poesie die Dichtung der amerikanischen Indianer und der Nordländer, während er die französischen und englischen Neoklassiker mit Stillschweigen überging. (Mitfords Ausg. 44—45.)

Auf dem Gebiete der wieder auflebenden nordischen Studien waren Gray und Percy thätig. Gray dichtete Paraphrasen runischer Gedichte, ehe selbst die Skandinavier ihre Mythologie wieder erweckten. (Gosse 160 bis 163.) Percy veröffentlichte in den Jahren 1761—1763 Uebersetzungen aus dem Altnordischen, und später eine englische Ausgabe von Mallets Buch über das nordische Altertum. In engem Zusammenhang mit diesen Arbeiten steht Percys Ausgabe altenglischer Gedichte, die in der Entwickelung des englischen Geschmacks nicht als ein kühner Griff in die Zukunft, sondern als eine Frucht älterer Anregungen erscheint. Percy wurde von einer Schar Vorgänger und Zeitgenossen, unter welchen er besonders Shenstone mit Dank erwähnt, bei seiner Arbeit gefördert. (Percy I, XX. — Shenstone I, XVII.) Weder die in Percy's „Relicks“ enthaltenen Lieder, noch die Anschauungen, welche ihren Herausgeber leiteten, waren dem englischen Leser ganz unbekannt. Wie Lowths Vorlesungen über die Bibel waren sie eine langsam gereifte Frucht der Zeit, welche die englische Nation bei ihrem Erscheinen erfreute, aber nicht überraschte. Viel stärker wirkten beide in der Fremde, wo man nicht mit den Fortschritten des englischen Geschmacks vertraut war. Daher wurden sie in Deutschland öfter erwähnt und höher geschätzt, als in England. Freilich fehlte es in England nicht an Kritikern, die mit Johnson die Volkspoesie verachteten und verspotteten. (Bowell II, 179 und 299.)

Wie das germanische, so zogen die Romantiker auch das keltische Altertum in ihren Gesichtskreis. Gray entnahm den Stoff seiner Ode „The Bard“ dem Volksglauben in Wales. (Mitford 55.) Sie verdankte auch ihren Abschluss der Walliser Volksdichtung, da sie nach einem Konzert eines blinden Harfenspielers beendet wurde. (Gosse 129.) Das keltische Altertum studirte Gray zugleich mit dem skandinavischen und schon vor dem Jahre 1758. Er warnte seinen Freund und Nachahmer Mason, der Stoffe aus der keltischen Sage dramatisch bearbeitete, dieselbe nicht mit der altnordischen Mythologie zu verwechseln (Gray, Ausg. v. Gosse, II, 350—362) und gab ihm einige Schriften an, die ihm den Unterschied klar machen sollten. Mancher Fehltritt der später mit dem Spottnamen Bardengebrüll bezeichneten Literatur wäre vermieden worden, wenn Klopstock und seine Nachfolger diese Warnung Grays vor Augen gehabt hätten. Nicht minder prophetisch war der Wink, den er seinem Freunde gab, seinen alten Briten keine modernen, mit alten Sitten unvereinbaren Gedanken und Gefühle zu leihen. (Gosses Ausg. II, 386.)

Warburtons Freund John Brown beschreibt in seiner Abhandlung über den Ursprung, die Verbindung und die Gewalt der Poesie und Musik (1763) den Einfluss der britischen Barden als Priester, Gesetzgeber und Geschichtsschreiber ihres Stammes. Im Jahre 1764 gab er dieselben Ideen unter einer etwas erweiterten Gestalt heraus. Im „British Magazine“ erschien im Jahre 1760 ein Aufsatz über Carolan, den letzten irischen Barden (S. 418 ff.), und im Jahre 1764 ein Bericht über die alten irischen Barden. (237 ff.) Diese Schriften wurden wohl alle durch die Veröffentlichung von Ossians Gedichten, im Jahre 1760, veranlasst. Gray wurde lebhaft von denselben ergriffen, und sein Briefwechsel zeigt, wie vollkommen sie die Sehn-

sucht nach einem fernen, freien Ideale befriedigten, welche das XVIII. Jahrhundert seit lange erfüllte. Mit den meisten englischen Gelehrten hegte er Zweifel über die Echtheit der von Macpherson veröffentlichten Bücher. Die Zeugnisse, die ihm aus Schottland zugeschickt wurden, befriedigten ihn nicht, aber seine Begeisterung für das Werk selbst half ihm über alle Zweifel hinweg. (Gosses Ausg. III, 52.) Wie Grays poetische Thätigkeit auf die englische Kritik gewaltiger wirkte, als die irgend eines gleichzeitigen Schriftstellers, so blieb er auch nicht ohne Einfluss auf das Ausland. Gosse hat seine Beziehungen zu Bonstetten bündig beschrieben. (Gosse 222.)

Grays Bewunderer, der Schotte Hugh Blair, las in der Edinburger Universität über Ossian, und gab später eine Abhandlung über ihn heraus. Er setzt die gaelischen Gedichte in dieselbe Klasse wie die Bibel und Homer, und thut in einer weitläufigen Vergleichung zwischen Ossian und Homer dar, dass der schottische Barde mehr Gefühl habe, als der Grieche. Die Poesie bezeichnet er als die Sprache der Leidenschaft. (Blair, Dissertation Ossian 74.) Die schottische Nation, die sich im XVIII. Jahrhundert auf allen Gebieten des geistigen Lebens auszeichnete, hatte die Erinnerung an ihr Altertum viel treuer bewahrt, und hatte daher an der Wiedererweckung der Vergangenheit Grossbritanniens weit grösseren Anteil als England. Allan Ramsay, der älteste Herausgeber von Volksliedern, war nicht allein ein Schotte, sondern dichtete auch in schottischer Sprache, und viele Lieder bei Percy hatten ihren Ursprung diesseits und jenseits der schottischen Grenze. Selbst ein so eingefleischter Klassiker, wie Johnson, wurde durch seine persönlichen Beziehungen zu einem Schotten der Romantik näher gebracht. Die Lehensverfassung sah er mit eigenen Augen in Schottland herrschen und lobte sie oft vor seinem

Freund und Biographen, dem schottischen Laird Boswell. Das lebendige Standes- und Familiengefühl, das diesen Edelmann beseelte, gab sich in einer Feierlichkeit kund, welche ihm als romantisch, uns aber als etwas kindisch erscheint: er liess seinen Bruder David in einer Versammlung der Familie schwören, das alte Schloss ihres Stammes mit Herz, Schwert und Beutel zu bewahren. (Boswell IV, 268.) Auf solchen Gefühlen begründete bald darauf Walter Scott eine literarische Gattung, die sich über ganz Westeuropa verbreitete.

In England waren die Erinnerungen an das Mittelalter weniger lebendig. Doch war Johnson durch seine schwärmerische Treue für die bischöfliche Kirche und die Monarchie mit der Vergangenheit verbunden. Es waren zumal die englischen Universitäten, welche die Denkmäler älterer Zeit bewahrten. Sie standen dem Mittelalter viel näher, als den entfernten Zeiten, mit welchen Macpherson und Gray sich beschäftigten. Thomas Warton der ältere, Professor der Poesie in Oxford, nährte den romantischen Geschmack bei seinen beiden Söhnen. Joseph, der ältere derselben, erschütterte die neoklassische Reflexionsdichtung durch seinen Essay über Popes Genie und Werke. Thomas, der jüngere, bemühte sich sein Leben lang, die englische Nation wieder mit ihrer älteren Literatur bekannt zu machen.

Der Vater hatte seine Söhne gelehrt, die gotische Baukunst zu bewundern. (Mant, in T. Warton's Poetical Works, XXIX.) Thomas verband die Verehrung für die Kunstwerke des Mittelalters mit der für seine Sitten und Anschauungen. Vorzeichen dieser Liebe für gotische Gebäude finden wir schon bei Addison. In seinen Briefen aus Italien beschreibt er den Dom von Sienna ausführlich, und verrät einen empfänglichen Sinn für die Schönheiten des Spitzbogenstils. Allerdings erstickt er diesen Ein-

druck wieder mit Spitzfindigkeiten. (Addison I, 489.) Miltons Penseroso und Popes Epistel von Heloise an Abälard enthalten Beschreibungen gotischer Gebäude, welche Thomas Warton in seinen Gedichten nachahmt und mit seiner Verehrung für Spenser und Milton in Zusammenhang bringt. (T. Warton, Poet. Works 70—74.) Hurd, der als Lobredner Popes und Fürsprecher des Plagiats ein Neoklassiker ist, begünstigt eher die Romantik durch seine Schriften über Spenser und das Rittertum.

Die Beschäftigung mit hebräischen, skandinavischen und keltischen Schriften, mit den von Spenser und Milton nachgeahmten romantischen Dichtern Italiens und mit den altenglischen Balladen war mit der Vernachlässigung der französischen Literatur, welche während der Restauration fast allein bewundert worden war, gepaart. Die beständigen Kriege gegen Frankreich, welche schon bei Dennis den Hass gegen die französischen Schriftsteller genährt hatten, blieben nicht ohne Einfluss auf die spätere Entwickelung der Romantik. Durch den Anblick der mit Eichenwäldern bewachsenen Berge von Wales wird Shenstone zum Lobe der alten Briten, ihrer Tapferkeit, Einfalt und Freiheitsliebe, und zur Verschmähung des weichlichen Fremdlings, (ohne Zweifel des Franzosen) begeistert. (Shenstone I, Elegy XXI.) Der Ton des Gedichtes, sowie der Preis der Eiche als eines Sinnbildes des vorväterlichen Heldenmuts, erinnern an Klopstock und an die deutschen Dichter der Befreiungskriege. Joseph Warton empfiehlt den Dichtern die Behandlung nationaler Stoffe, weil sie dem Verfasser wie dem Leser leichter zu Herzen gehen.

Sein erster Beitrag zum Adventurer enthält eine vernichtende Kritik der Halbgelehrten, die im englischen Schrifttum das hohe Wort führten. Er beschuldigte sie, ihre Wissenschaft aus zweiter Hand, nämlich aus

französischen und englischen kritischen Schriften zu schöpfen, statt die Dichter des Altertums zu studiren. Die modischen französischen Moralisten beurteilt Warton vom christlichen Standpunkte aus und billigt nur La Bruyère. Den halbenglischen St. Evremond tadelt er als einen leeren Schwätzer. Rapin soll nach dem Zeugnis von Ménage kein Griechisch gekonnt und seine griechischen Zitate von Le Febivre, dem Vater der Mme. Dacier, geborgt haben. (Adventurer II, 112—113.) Brumoy und Fénelon werden verschont, weil sie die Abweichungen der französischen Tragödie von ihrem antiken Vorbilde bemerkt und gerügt haben. Bossu, der Meister von Dennis und Addison, soll der beste Ausleger von Aristoteles' Poetik sein. Die Regelmässigkeit und Korrektheit, welche die Franzosen beanspruchen, schätzt Joseph Warton nicht hoch, denn nicht nach solchen kleinlichen Massstäben, sondern nach seinem Gehalt an poetischer Kraft, muss ein Gedicht beurteilt werden. (Essay Pope I, 196.) Uebrigens hatte Ben Jonson in England regelmässige (d. h. neoklassische) Dramen geschaffen, ehe die Franzosen solche besassen. (Essay Pope II, 344.)

Der französischen Literatur stellt Warton, wie von einem Bewunderer Spensers und Miltons zu erwarten war, die italienische entgegen. (Essay Pope I, 337.) Den Neoklassikern gegenüber, welche die Regierung Karls II. als die Blütezeit der englischen Literatur erhoben, preist er das Zeitalter Wilhelms III. und der Königin Anna, die Periode der moralischen Zeitschriften und der ersten romantischen Bewegung. (Ebend. 153, 180.)

Wie die romantischen Bestrebungen der Brüder Warton, so hatte auch ihre Feindschaft gegen den französischen Geschmack ihre Wurzeln in der Erziehung, welche sie vom Vater erhalten hatten. Ihr Biograph bezeugt, dass sie nach Ablauf ihrer akademischen Studien

Frankreich besuchten, ohne französisch zu können, und sich mit der lateinischen Sprache behelfen mussten. Zu Drydens Zeit haben wir die Bewegung wahrgenommen, welche die Höflinge und Weltleute, in der Politik wie in der Literatur, von der Kirche und den Universitäten entfernte. Unter den hervorragenden Kritikern des Anfanges des XVIII. Jahrhunderts hatten Pope und Steele keine akademische Bildung genossen; Dennis und Addison brachen frühe ihre Verbindung mit der Universität ab, und verdankten ihren Reisen im Ausland und dem Besuch der literarischen Kaffeehäuser den grösseren Teil ihrer kritischen Bildung. Die Brüder Warton blieben ihr Leben lang anglikanische Schulmänner, wie ihr Vater, und die meisten Kritiker ihrer Zeit gehörten zur Nationalkirche. Die Ehrfurcht für alt Ueberliefertes, welche den meisten Kirchen eigen ist, nährte bei diesen Männern die Lust an den Gesinnungen, Bräuchen und Schriften der Vergangenheit. Auch der heutige Besucher in Oxford und Cambridge begreift, wie die englischen Universitäten die Wiege der europäischen Romantik werden konnten.

Wenn die Romantiker ihren Zeitgenossen alte Volkslieder und Uebersetzungen aus keltischen und skandinavischen Sprachen zur Bewunderung vorhielten, konnte ihnen ein Johnson mit Spott und Hohn begegnen. Viel wirksamer war es, wenn solche vielseitig gebildete Gelehrte wie Joseph Warton und Gray sich auf das griechische Altertum, die erste Quelle alles echten Klassizismus, beriefen. Die hellenistischen Studien nahmen im Laufe des XVIII. Jahrhunderts einen Aufschwung, der in der englischen Literatur der neunziger Jahre viele Spuren hinterlassen hat. Joseph Warton ermahnte seine Leser, die Poetik des Aristoteles nicht bei Bossu oder Brumoy, sondern im ursprünglichen Texte zu studiren. (Essay Pope I, 197—198. — Adventurer II, 114—115.)

Potter, der Johnsons kritisches Verfahren wiederholt und scharf bekämpfte, war ein als Uebersetzer des Aeschylus bekannter Hellenist. Als Klassiker im besten Sinne des Wortes reiht sich ein anderer Hellenist, Twining, an die drei erwähnten. Er war ein Bewunderer Grays und folglich ein Gegner Johnsons, dessen Urteilsweise er als knabenhaft verspottet. (Twining 1882, 120.)

England verdankt ihm die erste gute Uebersetzung von Aristoteles' Poetik, welche im Jahre 1789, mit wertvollen Einleitungen und Anmerkungen versehen, erschien. In der Vorrede bemüht Twining sich darzuthun, dass der Stagyrit für die Irrtümer der Neoklassiker, die seinen Namen stets im Munde führen, nicht verantwortlich ist. Wie Lessing, dessen Dramaturgie er aus einer französischen Uebersetzung kannte und lebhaft bewunderte, kehrt Twining die Autorität des Altertums gegen die Pseudoklassiker. Den schon vielfach bekämpften Satz, dass die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, unterwirft er einer erschöpfenden philosophischen Prüfung und gelangt zu dem Schlusse, dass die Poesie nur in demselben Sinne eine Nachahmung genannt werden kann, als jeder andere Gebrauch der Sprache. (Twining 1789, 24. Dissertation on poetry considered as an imitative art.) Er bemerkt, dass auch die Kritiker der Renaissance dieses eingesehen hatten, und knüpft so eines der vielen Bande wieder an, die das XVIII. Jahrhundert mit dem XVI. verbinden.

Ein grosser Teil der philologischen Arbeiten, welche wir erwähnt haben, gehört nur zufällig, wegen des Einflusses, den sie auf den englischen Geist ausübten, zur englischen Literaturgeschichte. Durch und durch englisch in ihrem Ursprung und in ihren Wirkungen dagegen sind die wissenschaftlichen Arbeiten Johnsons und Thomas Wartons. Das Wörterbuch einerseits, die Biographien der

Dichter und Wartons Geschichte der Literatur andererseits, eröffnen eine glanzreiche Periode in der Entwickelung der Philologie. Thomas Wartons Bemerkungen über Spensers Fairy Queen (1754) sind wohl das älteste Beispiel einer gediegenen kritischen Arbeit über einen altenglischen Dichter. Statt einige Zitate aus Horaz oder Bossu zu geben, beleuchtet Warton den Inhalt von Spensers Epos und das Leben des Verfassers aus seiner reichen Lektüre. Statt über den Dichter zu Gericht zu sitzen, bemüht er sich, ihn verständlich und geniessbar zu machen: er verrichtet die reelle Arbeit eines Gelehrten statt der rein formellen eines Belletristen, und genügt damit der Forderung, welche Addison an die Kritiker gerichtet, aber selbst in seinem Kommentar zu Milton nicht erfüllt hatte. Wartons Literaturgeschichte, deren erster Band im Jahre 1774 erschien, gehört nicht mehr zur englischen Kritik, sondern zur Philologie im engeren Sinne des Wortes.

Die wissenschaftliche Arbeit, an welcher sich alle erwähnten Kritiker in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beteiligten, hat auch heute ihren Abschluss nicht gefunden. Wie viele neue Ideen, Stoffe und Anregungen sie den Dichtern zuführte, geht schon aus einer Aufzählung der Erscheinungen hervor, mit welchen die Kritiker sich nach 1750 beschäftigten. Erstens bestritten sie den Einfluss der lateinischen und französischen Klassiker. Zweitens nahmen sie die im Spectator begonnenen Studien über die Bibel und die altenglischen Schriften, zumal die Volkslieder, wieder auf, um sie weiter fortzusetzen. Drittens weckten sie die nordischen und keltischen Altertümer, welche bisher ohne Einfluss auf die englische Dichtung geblieben waren. Viertens übersetzten und erklärten sie die griechischen Klassiker in einer Weise, welche auf die Zeitgenossen den Eindruck einer neuen Entdeckung machte.

Endlich weckten sie den Geschmack für die italienische Renaissance, welche infolge von Boileaus strengem Urteil ganz vernachlässigt worden war. Es sind also acht Abteilungen der Weltliteratur, welche im XVIII. Jahrhundert neu beleuchtet oder ans Licht gezogen wurden.

Ausserdem wurde die Literatur von fremden Fächern und Standpunkten aus betrachtet. Die Philosophen schlossen sie in ihre Systeme der Aesthetik ein; die Maler Hogarth und Reynolds wiesen auf ihren Zusammenhang mit den schönen Künsten hin; die Geschichtsschreiber und selbst ein Jurist, Edmund Malone, trugen zu ihrer Erklärung bei. Den Dichtern kam diese Thätigkeit der Gelehrten zu gute, indem sie ihnen ein farbreicheres Bild der Vergangenheit, mit schärferen Umrissen, vor Augen führte, welches ihre Phantasie stärker anregte. Sie störte die neoklassische Kritik aus ihrer selbstzufriedenen Seichtigkeit auf, und bekämpfte die Geringschätzung, welche Höflinge und Weltleute, in ihrer Vorliebe für französischen Schliff, den Pedanten und Kommentatoren gegenüber zur Schau trugen, und welche von Dryden bis Pope das englische Schriftentum beherrschte. Joseph Warton lobt den in der Dunciad verspotteten Theobald, den fleissigen Herausgeber von Shakespeare, weil er die wahre und vernünftige Methode, einen Autor zu erklären, gefunden habe, nämlich die Bücher zu lesen, welche der Autor las, und den Geschmack, das Wissen und die Ansichten seiner Zeit zu erforschen. (J. Warton, Essay Pope II, 229.) Fast mit denselben Worten, als Warton, spricht Johnson denselben Gedanken aus. (Boswell I, 213.)

3. Einfluss der Familie Warton und Samuel Johnsons.

Wenden wir uns von den Ideen, die in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts herrschten, zu den Männern und Gruppen, welche diese Ideen vertraten, so

fällt uns zunächst ihre enge Abhängigkeit vom Spectator auf. Wartons und Johnsons beste kritische Arbeiten wurden den Lesern zuerst als anonyme Beiträge in moralischen Zeitschriften vorgelegt. Der einzige Unterschied zwischen früheren und späteren Zeitschriften besteht darin, dass die späteren nicht mehr auf dem mündlichen Verkehr beruhten, sondern nach reifer Ueberlegung, mit Hilfe von Büchern, im Studirzimmer verfasst wurden. Der Schriftsteller nahm nicht mehr den leichtfertigen Ton des Weltmanns an, sondern fühlte und zeigte sich als Gelehrter und Philologe.

Schon der Spectator hatte Beiträge aus Oxford angeregt und aufgenommen. Mehr und mehr trat der lateinisch gebildete, kirchlich gesinnte University man dem französirenden, leichtlebigen Höfling entgegen. Die Brüder Warton, Percy, Warburton, Hurd, Leland, Twining, Brown, Potter, Young waren alle anglikanische Priester, und Laien wie Johnson und Burke zeigten sich sowohl in ihrem Privatleben als in ihren Schriften als fromme Christen. Unmittelbar an den Spectator schliesst sich der Romantiker Young an, der im Jahre 1710 als Untersekretär beim Vizekönig von Irland diente, während Addison dort Sekretär war, und der eine Anzahl Beiträge zum Spectator lieferte. (J. Nichols in der Einleitung zu Youngs Werken.) Er war auch längere Zeit mit Addisons Schützling Tickell befreundet. (Young I, XXVIII.) Webbs Beschäftigung mit Milton weist gleichfalls auf Addison zurück. An Pope schlossen sich Warburton, sein Verteidiger, Freund, Schützling, Erbe und Herausgeber, Hurd, der Klient Warburtons, und Brown, der von Warburton zur Widerlegung der Characteristics veranlasst wurde, an. Akenside und Harris standen unter dem Einfluss Shaftesburys.

Die zwei späteren Schulen der Kritiker, die Johnsons und die der Brüder Warton, standen nicht in persönlicher Beziehung zu den Verfassern des Spectators, aber wurden

nicht weniger von ihren Anregungen bestimmt und geleitet. Zur Gruppe der Warton muss der Vater Thomas Warton gerechnet werden, dem Pope seine Bekanntschaft mit Miltons kleineren Gedichten und folglich die in der Epistel von Heloise an Abälard ausgesprochene Stimmung verdankte. Er liess zwar selbst nichts drucken, wirkte aber entscheidend auf die Laufbahn seiner Söhne und des Dichters Collins ein, der als Knabe die Schule des alten Warton besuchte und sich mit dessen Söhnen befreundete. Joseph Warton und Collins hatten ursprünglich die Absicht, ihre Oden in einem Bande erscheinen zu lassen.

Von allen literarischen Kreisen aber ist der bedeutendste derjenige, der sich um Johnson scharte. Er selbst war zwar ein Verehrer Popes und ein strenger Neoklassiker, aber auch Romantiker wie Percy und Joseph Warton schlossen sich an ihn an, und die Anregungen, welche von ihm ausgingen, waren der philologisch-historischen Richtung viel günstiger, als der neoklassischen Kritik. Seine geistige Ueberlegenheit und sein Talent für Unterhaltung und Polemik verliehen ihm einen diktatorischen Einfluss auf seine Umgebung, den er benutzte, um Allen die gewissenhafteste Wahrheitsliebe einzuschärfen. Die Sucht nach genauem und gründlichem Wissen, die Behutsamkeit im Annehmen und Aufstellen von Behauptungen, welche die Gründer der philologischen Kritik, Malone und Steevens, auszeichneten, waren zum Teil die Frucht von Johnsons Beispiel und Ermahnungen. (Boswell IV, 70. — II, 15.)

Charakteristisch ist für den Kreis von Johnsons Freunden, dass sie sich nicht mehr mit rein belletristischer Kritik begnügten, sondern nach allen Seiten hin in verwandte Fächer hinübergriffen. Burke ging von der Literatur aus und gelangte zuerst zur Philosophie, dann in die Politik. Reynolds wurde vom Maler zum Schriftsteller und zum

Kunstkritiker. Edmund Malone war erst Jurist, und wandte sich dann zur Literaturgeschichte. Allmählich wurden ein gewissenhafter Wahrheitssinn und eine rastlose Lust zum Sammeln als die ersten Pflichten der Kritiker aufgestellt, die nunmehr in ihren Schriften die gefällige, populäre Art der Darstellung aufgeben, um strengen wissenschaftlichen Forderungen zu genügen. Diese nur für Fachmänner bestimmte Kritik erhält sich unbeeinflusst von dem Wechsel der Mode, und bestrebt sich, nach festen Grundsätzen und mit voller historischer Sachkenntnis zu urteilen. Neben ihr lebt die belletristische Kritik, welche den Geschmack der Zeit ausspricht und sich an die gesammte Leserwelt richtet, als ein besonderes Fach weiter.

Das Streben nach Gründlichkeit und Unparteilichkeit, welches der Schule eigen ist, führt die Johnsonians zur Anerkennung selbst entgegengesetzter Lehren und Richtungen. Wie die Schriften Johnsons, so sind die seiner Freunde, z. B. Burkes Enquiry und Reynolds' akademische Reden, voll Widersprüche, welche die Machtlosigkeit dieser scharfsinnigen und gewissenhaften Forscher vor den Grundfragen der Aesthetik bezeugen und zum Skeptizismus führen. Mit einem solchen negativen Schlusse aber kann die schaffende Kunst sich nicht zufrieden geben. Daher blieb die Schule Johnsons auf poetischem Gebiete ebenso unfruchtbar, als sie auf wissenschaftlichem Gebiete anregend und fördernd wirkte.

4. Uebergang zur neuen romantischen Kritik bei Coleridge und Wordsworth.

Am Ende des XVIII. Jahrhunderts wurde die englische Dichtung mehr und mehr romantisch, und die poetische Schule, welche beim Anbruch des XIX. Jahrhunderts erblühte, stand der neoklassischen Richtung, als

deren Haupt noch immer Pope galt, feindlich gegenüber. Nicht weniger selbständig, aber sympathischer, verhielt sie sich gegen die sogenannte Vorromantik des XVIII. Jahrhunderts, der sie manche ihrer Anregungen verdankte. Am meisten schuldete sie dem Hellenismus, dessen Einfluss bei Coleridge, ihrem fähigsten Kritiker, bei Shelley, ihrem grössten Dichter, und bei dem Prosaiker De Quincey vorwiegend war.

Es ist hier nicht der Platz, die in Coleridges Biographia Literaria und in Wordsworths prosaischen Schriften enthaltenen Theorien ausführlich zu besprechen. Doch muss ihr Verhältnis zu der Kritik des XVIII. Jahrhunderts angedeutet werden. Von der Nüchternheit der Neoklassiker und von der Gefühlsschwelgerei der Originalgenies hielten sich die Lakisten gleich weit entfernt. In dem einen Punkte, in welchem Klassiker und Romantiker übereinstimmten, in der Ansicht, dass das Genie mit der Sicherheit und Schnelligkeit eines Instinktes wirke, widerspricht ihnen Coleridge. Erst nach langer Mühe und durch tiefes Denken, sagt er, habe Shakespeare sein Wissen innig mit seinem Gefühle verwebt, sodass beide, durch die Macht der Gewohnheit vereinigt, gemeinsam zur Erzeugung des Kunstwerkes beitrugen. (Biog. Lit. II, 24.) Coleridge und Wordsworth fassen Verstand, Empfindung und Phantasie nicht als getrennte Fähigkeiten der Seele auf, sondern setzen in die Verschmelzung derselben zu einer zugleich tiefen und lebhaften Auffassungsweise das Wesen der geheimnisvollen Kraft, welche unter dem Namen Genie oder Begeisterung von allen Kritikern gepriesen und von keinem erklärt oder analysirt worden war.

Alle früheren Ansichten gelangten bei den Lakisten zu einer zeitweiligen Versöhnung und Synthese, welche in dem weiteren Gange der englischen Literatur wieder

aufgelöst werden sollte. Die neoklassische Kritik lebte auch nach dem Erscheinen von Wordsworths Vorrede zu den „Lyrical Ballads“ (1800) fort. Der Streit über Popes poetischen Wert entbrannte am Anfang unseres Jahrhunderts von neuem. Auch in unseren Tagen wird er u. a. von Arnold und Courthope fortgesetzt (Courthope, The Liberal Movement), aber nach Anschauungen, welche keineswegs neoklassisch heissen dürfen. Die pseudoklassische Kritik nahm um das Jahr 1800, also nach zweihundertjährigem Bestehen, in England ein Ende.

VIII. Uebersicht und Schluss.

Wenn wir die kritische Literatur, als ein selbständiges Organ des englischen Geistes, von dem gesamten Geistesleben abgesondert betrachten und ihr Zeugnis über die Geschichte des Geschmacks dem der poetischen Literatur entgegenstellen, finden wir zwischen beiden einen wesentlichen Unterschied. Besonders am Ende des XVII. und am Anfange des XVIII. Jahrhunderts besass England eine neoklassische Poesie, über deren absoluten Wert gestritten werden kann, deren relative Bedeutung aber, im Vergleich mit etwaigen romantischen Bestrebungen in demselben Zeitalter, kaum zu überschätzen ist. Mit Recht räumen alle Literaturgeschichten der pseudoklassischen Richtung den ersten Rang in jener Periode ein, und die meisten sprechen zugleich von einer französischen Schule in England. In der kritischen Literatur ist das Verhältnis umgekehrt. Denn während die poetische Schöpfung dem herrschenden Geschmack diente, bereiteten die Kritiker den Geschmack der Zukunft vor, und waren von historischen Anschauungen und philosophischen Systemen abhängig, um welche der Dichter sich nicht zu kümmern hatte. Aus diesem Widerspruche muss der beständige Streit zwischen Kritikern und Dichtern, der jene Zeit erfüllt, teilweise erklärt werden. Indem wir die Existenz und die historische Bedeutung dieses Widerspruches betonen, schreiben wir der romantischen Richtung in jener

Periode eine grössere Bedeutung zu, als sonst in der Literaturgeschichte geschieht.

Durch eine beständige Polemik gegen die meiner Vorgänger, von deren Ansichten ich abweichen musste, wäre der Gang dieser Untersuchung, welche zunächst nur die Quellen berücksichtigt, unterbrochen, und der Text über alle Massen überladen worden. Der Leser, den nicht blos die Geschichte der Kritik, sondern auch die Aeusserungen neuerer Geschichtsschreiber darüber interessiren, wird weiter unten, im Quellenverzeichnis, eine allerdings nicht vollständige Aufzählung meiner Gewährsmänner finden.[1]) Niemand hat eine ausschliessliche Herrschaft des neoklassischen Geschmacks im XVII. und XVIII. Jahrhundert behauptet, aber Niemand hat das Fortleben einer romantischen Tradition im Einzelnen nachgewiesen.

Es wird gewöhnlich angenommen, dass der Neoklassizismus besonders unter Karl II. aus Frankreich nach England eingeführt wurde und die englische Literatur bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beherrschte. Diese besonders von Hettner vertretene Ansicht muss meines Erachtens einer näheren Untersuchung der Thatsachen weichen. Ich hoffe dargethan zu haben, dass die neoklassische Richtung auf englischem Boden entstand, ohne von einem anderen auswärtigen Einfluss begünstigt zu werden, als etwa vom italienischen, dem sich die Literatur der Elisabeth fast in keiner ihrer Schöpfungen entzog. Der Zeitpunkt, wo die pseudo-

---

[1]) Einer derselben, dessen Name mir unbekannt ist, hat in der 3577. Nummer des Athenaeums [16. Mai 1896] den Entwurf einer Schrift veröffentlicht, welche der vorliegenden im wesentlichen entspricht. Meine Arbeit lag damals fast fertig vor, wurde aber in einigen Punkten nach den Winken, welche in der Rezension von Waughs Ausgabe von Johnsons Lives in besagter Nummer enthalten sind, vervollständigt.

klassischen Lehren in England zu herrschen anfingen, liegt nicht nach, sondern vor der Rückkehr Karls II., ja vor der Rebellion, in der Regierungszeit Jakobs I.

Ein langer Kampf entbrannte zwischen der neuen strengen Schule und der älteren der Renaissance, und in diesem Kampfe kam die inzwischen in Frankreich erblühte neoklassische Schule dem älteren englischen Neoklassizismus zu Hilfe. Nun erst konnte von einem französischen Einfluss die Rede sein. Dieser Kampf endete keineswegs mit dem Siege der Neoklassiker, sondern mit einem Ausgleich, welcher der englischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts ihre nationale Färbung im Gegensatz zu der französischen bewahrte und ihre belebende Einwirkung auf das Ausland, besonders auf Deutschland, ermöglichte. Während das ganze Festland unbedingt vom französischen Geschmack beherrscht wurde, behauptete der englische Geist eine allerdings etwas verschleierte Selbständigkeit und gab das erste Zeichen zum Abwerfen der fremden Herrschaft. Die von Hettner nachgewiesene Einführung französischer Ideen leugne ich also nicht, aber ich muss zugleich den Widerstand der Romantik anerkennen, der, wie viele Engländer es schon ausgesprochen haben, die Literatur jener Zeit und ihren Einfluss auf die europäische Bildung kennzeichnet.

Die bedeutendsten Punkte, in welchen ich mich von meinen Vorgängern trenne, lassen sich in den folgenden Sätzen übersichtlich zusammenfassen:

1. Ben Jonson begründete die erste neoklassische Schule in England. Seine Vorreden und Underwoods sind die ersten Werke der neoklassischen Kritik.

2. Dryden erlangte am Ende seines Lebens eine einheitliche kritische Anschauungsweise, deren Kern romantisch ist. Von Dennis, Addison und Steele wurde dieselbe weiter entwickelt.

3. Pope, der beste Vertreter der neoklassischen Richtung, wurde nicht blos aus persönlicher Feindschaft, sondern auch wegen seiner kritischen Ansichten zu seinen Lebzeiten bekämpft. Es ist zweifelhaft, ob seine Partei je grösseres Ansehen genoss, als die seiner Gegner.

4. Als Johnson für die neoklassische Kritik eintrat, war sie schon beinahe aufgelöst und überwunden.

5. Der Beifall, den die Ossianischen Gedichte und Percys Balladen genossen, war nicht die Ursache, sondern nur eine Folge der Wandlung des Geschmacks.[1])

6. Die gleich nach 1730 erblühte romantische Dichtung war eine unmittelbare Folge der früheren kritischen Thätigkeit. Dieser Zusammenhang wird durch die Familie Warton veranschaulicht.[2])

Wenn die obigen Sätze wahr befunden werden, erscheint das Verhältnis der englischen zu der übrigen europäischen Literatur in einem etwas anderen Lichte. Die moralischen Zeitschriften sind dann die Vorboten der Romantik in ganz Europa. Ihr Einfluss auf Deutschland, besonders auf die Schweiz und Klopstock, ist allgemein anerkannt. Weniger auffallend ist

---

[1]) In seinem Aufsatz The rerival of Ballads unterscheidet Hales die ästhetische Empfänglichkeit der Leser für den Zauber der Balladendichtung nicht von der philologischen Ehrfurcht für ihren Text. Addison und Ramsay liebten und lobten sie genug, betrachteten sie nur nicht vom wissenschaftlichen Standpunkte aus.

[2]) Der Klassiker Courthope [Liberal movement, 119 ff] und der Romantiker Theodore Watts [Enc Brit. verbo Rossetti] sind über die Bedeutung dieser von Courthope Dilettante school genannten Schule einig. Sie stimmen auch darin überein, dass der romantische Geist in die Dichtung eindrang, ehe der Versbau und die Sprache der Popianer durch Cowper und seine Nachfolger verdrängt wurden.

ihre Beziehung zu Frankreich, welche einer neuen Untersuchung wert wäre. Brunetière hat die nahe Verwandtschaft der französischen Romantik des XIX. Jahrhunderts mit der Renaissance und der Schule von Ronsard hervorgehoben, und damit den Grund zu einer Vorgeschichte der französischen Romantik gelegt, in welcher der Einfluss der englischen Kritik besonders berücksichtigt werden müsste.

Quellenverzeichnis.[1]

Anonym. Thomae Hobbes Angli Malmesburiensis Vita. Carolopoli 1682.

— Milton restor'd and Bentley depos'd, . . . containing. . . I. Some observations on Dr. Bentley's Preface. II. His various readings and notes on Paradise Lost, and Milton's text, set in opposite columns, with remarks thereon. III. Paradise Lost attempted in rhyme, Book I. addressed to Dr. Bentley, from Dean Swift. Number I, London, printed for E. Curll in the Strand. 1732.

— Of verbal criticism: an epistle to Mr. Pope. Occasion'd by Theobald's Shakespear, and Bentley's Milton. L. 1733.

— The life of M. John Dennis, the renowned critick. L. 1734.

— Cato examin'd, or animadversions on the fable, or plot, manners, sentiments and dictions of the new tragedy of Cato; with a comparison of the characters of the dramatical and historical hero. — Necessary for the perusal of not only the readers of Cato, but of all other tragedies. Dedicated to J. Addison, Esq. L. 1713.

Addison (J.) The works . . . with notes by Hurd. L. 1854—56.

— The works . . . notes by Greene. New York 1856. [Nur einmal erwähnt.]

---

[1]) Die meisten dieser bibliographischen Angaben entnehme ich dem Catalog des British Museum.

Addison (J.) Addison's Criticisms on Paradise Lost, edited with introduction and notes by A. S. Cook. Boston, 1892.

Adventurer (The), von S. Johnson, J. Warton u. A. L. 1797.

Aikin (L.) The life of J. Addison. L. 1843.

Aitken (G.) The life of R. Steele. L. 1889.

Akenside (M.) The works . . . Life . . . and essay . . . by Mrs. Barbauld. New Brunswick, 1808.

Andrews (A.) The history of British journalism. L. 1859.

Arnold (M.) Essays in Criticism. Leipzig 1887.

Bacon (F.) Essays. L. 1892.

Beattie (J.) Essays. Edinb. 1776.

— Dissertations, moral and critical. L. 1783.

— Poetical works. Memoir . . . by A. Dyce. Boston 1854.

Beljame. Le public et les hommes de lettres en Angleterre. Paris 1883.

Bentley (R.) Milton's Paradise Lost, a new edition, by Richard Bentley, D.D. L. 1732.

Blackburne (F.) Remarks on Johnson's Life of Milton. To which are added Milton's Tractate of Education and Areopagitica. L. 1780.

Blair (H.) A critical dissertation on the poems of Ossian. L. 1763.

— Lectures on Rhetoric and Belles-lettres. L. 1825.

Blake (J. V.) English Folksong. The Atlantic Monthly, vol. 31. Boston 1873.

Bobertag (F.) Zu Popes Essay on Criticism. Engl. Stud. III, 43.

— Drydens Theorie des Dramas. Engl. Stud. IV, 373.

Bodmer (H.) Die Anfänge des zürerischen Miltons. In: Studien zur Literaturgeschichte, Michel Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg 1893.

Boswell (J.) The life of S. Johnson . . . notes and . . . illustrations by Malone. L. 1821.

British Magazine (The). L. 1760—67.

Brown (J.) Essays on the Characteristics. L. 1751.

— A dissertation on the rise, union and power . . . of poetry and music. 1763.

— The history of the rise and progress of poetry. Newcastle 1764.

Brunetière (F.) Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris 1880.

— Nouvelles questions de critique. Paris 1890.

Buckinghamshire (Sheffield, Duke of), The laws of poetry, as laid down by the Duke of B. in his essay on poetry, by the Earl of Roscommon in his essay on translated verse, and by the Lord Lansdowne on unnatural flights in poetry, explained and illustrated. L. 1721. [Hg. von Gildon.]

Burke (E.) A philosophical Enquiry into tho origin of our ideas of the sublime and beautiful. L. 1821.

Butler (S.) Hudibras. L. 1757.

Campion (T.) The works, hg. von A. H. Bullen. L. 1889.

Capell (E.) Reflections on originality in authors. L. 1766.

Carew (T.) Poems, . . notes . . and memoir by W. C. Hazlitt. In: The Roxburghe Library. 1868 ff.

Castelvetro (L.) Opere varie critiche. Bierna 1727.

Chevrillon (A.) Qui fuerint saeculo XVII. imprimis apud Hobbesium anglicae solutae orationis progressus. Insulae 1893.

Coleridge (S. T.) Biographia Literaria. L. 1847.

Collins (W.) Poetical works. Memoir . . and essay . . by Sir Egerton Brydges. Boston 1854.

— In Anderson's British Poets. Edinb. 1794. [Nur wenig benutzt.]

Congreve (W.) A Pindarique Ode, . . . to which is prefix'd a discourse on the Pindarique ode. L. 1706.

— Plays. Glasgow 1751.

Cook (A. S.) The art of poetry. — The poetical treatises of Horace, Vida and Boileau with the translations by Howes, Pitt and Soame. Introduction . . and notes by Cook. Boston 1892.

Cooke (W.) Elements of dramatic criticism. [Pressmark Brit. Mus. 641, e, 28.]

Courthope (W. J.) J. Addison. L. 1884.

— The liberal movement in English Literature. L. 1885.

— Siehe Pope.

Cowley (A.) The works, hg. v. A. B. Grosart. L. 1881.

Dacier, Oeuvres d'Horace traduites en français avec des notes et des remarques critiques. Paris 1691.

Daniel (S.) The complete works, hg. v. A. B. Grosart. L. 1885.

D'Avenant (Sir W.) Gondibert, an heroïc poem . . . Preface to Hobs . . . Answer of Hobs. L. 1651.

Dekker (T.) Satiromastix, or the untrussing of the humorous poet. Im dritten Bande von Th. Hawkins' Origin of the English drama. L. 1773.

Delaporte (P. V.) L'art poétique de Boileau, commenté par Boileau et par ses contemporains. Lille 1888.

Dennis (J.) Miscellanies in verse and prose. L. 1693.

— The impartial critick; or some observations upon a late book, entituled, a short view of tragedy, written by Mr. Rymer. L. 1693.

— Remarks . . . on Prince Arthur, an heroïc poem. L. 1696.

— Letters upon several occasions, by . . . Dryden, Wycherley . . . Congreve, Dennis. L. 1696.

— The usefulness of the stage to the happiness of mankind, to government, and to religion. Occasion'd by a late book, written by J. Collier, M. A. L. 1698.

— The advancement and reformation of modern poetry, a critical discourse in two parts: the first showing that

the principal reason why the ancients excelled the moderns in the greater poetry, was because they mixed religion with poetry; the second proving that by joining poetry with the religion revealed to us in sacred writ, the modern poets might come to equal the ancient. L. 1701.

Dennis (J.) The comical gallant, or the amours of Sir John Falstaffe, . . . to which is added a large account of the taste in poetry, and the causes of the degeneracy of it. L. 1702.

— The grounds of criticism in poetry, contained in some new discoveries never made before, requisite for the writing and judging of poems surely. Being a preliminary to a larger work designed to be published in folio, and entituled A criticism upon our most celebrated English poets deceased. L. 1704.

— An essay on the operas after the Italian manner usw. L. 1706.

— A collection of divine hymns and poems . . . by the E. of Roscommon . . . Mr. Dennis etc. L. 1709.

— An Essay on the genius and writings of Shakespeare: with some letters of criticism to the Spectator. L. 1712.

— Remarks upon Cato, a tragedy. L. 1713.

— Remarks upon Mr. Pope's translation of Homer, with two letters cencerning Windsor Forest, and the Temple of Fame. L. 1717.

— A true character of Mr. Pope. L. 1717.

— The select works. L. 1718. [Enthält keine neue Schrift.]

— The characters and conduct of Sir John Edgar . . call'd by himself sole monarch of the stage in Drury Lane; and his three deputy-governors. L. 1720.

— Proposals for printing . . . the following . . . tracts written by Mr. Dennis . . .: Observations on the Paradise Lost of Milton, etc. L. 1721.

Dennis (J.) Original letters, familiar, moral and critical. L. 1721.
— Remarks on a play called the Conscious Lovers, a comedy. L. 1723.
— The stage defended, from Scripture, reason, experience . . : Occasioned by Mr. Law's late pamphlet against stage entertainments. L. 1726.
— Remarks on Mr. Pope's Rape of the Lock . . . with a preface occasioned by the late treatise on the profund, and the Dunciad. L. 1728.
— Remarks upon several passages in the preliminaries to the Dunciad. L. 1729.
Disraeli (I.) Curiosities of Literature. Paris 1835.
— Miscellanies of Literature. Paris 1840.
— Amenities of Literature. Paris 1842.
Dryden (J.) Works, hg. v. Scott und Saintsbury. Edinb. 1882.
— In: Anderson's British Poets. Edinb. 1794. [Einmal benutzt.]
— In: British Poets. Chiswick 1822. XXIV. Bd. [Einmal benutzt.]
Evremond (Ch. de St.) Oeuvres. Londres 1725.
Forster (J.) The life and times of O. Goldsmith. L. 1854.
Fowler (T.) Shaftesbury and Hutcheson. L. 1881.
Gascoygne (G.) Certayne notes of instruction concerning the making of verse or ryme in Englisch. Arber's Reprints, 1868.
Gay (J.) The present state of wit. In a letter to a friend in the country. L. 1711.
— The poetical, dramatic and miscellaneous works. L. 1795.
Gildon (C.) The complete art of poetry, in six parts. L. 1718.
— Siehe Buckinghamshire.
Gosse (E.) Life of T. Gray. L. 1882.
Graham (J.) Autobiography of J. Milton, or Milton's life in his own words. L. 1872.

Gray (T.) The works hg. v. E. Gosse. L. 1884.
— The poems; notes, life and essay von Mitford. L. 1814.
Guardian (The), Siehe Steele.
Hales (J. W.) The revival of ballad poetry in the eighteenth century. — In: Bishop Percy's folio manuscript, hg. v. J. W. Hales und F. J. Furnivall. L. 1867—1868.
Hannay, Life of T. G. Smollett, in E. Robertsons Great writers. L. 1887.
Harrington, Siehe Haslewood.
Harris (J.) The works, with an account of his life and character by his son, the Earl of Malmesbury. L. 1801.
Harte (W.) An Essay on Satire, particularly on the Dunciad. L. 1730.
Harvey (G.) The works, hg. v. A. B. Grosart. 1884.
Haslewood (J.) Ancient critical essays upon English poets and poesy. L. 1811—1815. — Inhalt: I. Bd.: Puttenham's Arte. II. Bd.: 1. Gascoygne's Notes. 2 Webbe's Discourse. 3. König Jakobs I. treatise. 4. Sir John Harington: Apologie of poetry. 5. Francis Meres: A comparative discourse of our English poets. 6. Campion's Observations. 7. Daniels Defence of rhyme. 8. E. Bolton: Hypercritica, or a rule of judgment for writing or reading our histories. 9. Harveys Briefe.
Hazlitt (W.) Lectures on the English Poets and the English Comic writers. L. 1880.
Henley (J.) Oratory Transactions. L. 1729. [Enthält Dissertation upon Nonsense.]
— A course of academical lectures on various subjects. I. On University Learning. L. 1731.
— Lecture upon Homer. Brit. Mus. Add. Mss. 19925.
Hennequin (E.) La critique scientifique. Paris 1888.
Hobbes (T.) Opera philosophica. Amsterdam 1668.
— English works, hg. v. Molesworth. L. 1839—1845.
— Siehe D'Avenant.

Home, Elements of Criticism. Edinb.—L. 1788.
Howard (Sir Robert) Four new plays. L. 1665.
— The great favourite, or the Duke of Lerma. L. 1668.
Hughes (J.) The correspondence. L. 1773.
— Spenser's works . . . Life of the author and essay on allegorical poetry by J. Hughes. L. 1750.
Hume (D.) The philosophical works. Edinb. 1826.
Hunt (L.) An answer to the question: What is poetry? hg. v. E. S. Cook. Boston 1893.
Hurd (R.) The works. L. 1811.
— A letter to T. Leland. L. 1764.
Hutcheson (F.) Reflections upon laughter. Glasgow 1750.
— An enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue. 1725.
Irving (J.) Johnson's Milton . . . with an appendix containing animadversions usw. 1833.
James VI. of Scotland, I. of England. The Essayes of a Prentice in the divine art of poesie. Arber's Reprints 1869.
Jennings (J.) Curiosities of Criticism. L. 1881.
Johnson (S.) The works. Oxford 1825.
— English Dictionary 1755.
— Anonyme Schriften gegen Johnson:
1. A cursory examination of Dr. Johnson's strictures on the lyric performances of Gray. L. 1781.
2. Observations on Dr. Johnson's life of Hammond. L. 1782.
Jonson (B.) The Works. Memoir v. W. Gifford. L. 1879.
Kawczynski, Die moralischen Zeitschriften. Lpzg. 1880.
Kilvert (F.) Memoirs of the life and writings of the Rt. Rev. R. Hurd, D.D. Bp. of Worcester, with a selection from his correspondence aed other unpublished papers. L. 1860.
Kippis, Biographia Britannica. 1778.

Knight (W.) The philosophy of the beautiful, being outlines of the history of Aesthetics. L. 1891.

Lansdowne (Lord), Siehe Buckinghamshire.

Leland (T.) A dissertation on the principles of human eloquence, with particular regard to the style and composition of the New Testament, in which the observations on this subject by the Lord Bishop of Gloucester . . . are distinctly considered. L. 1764.

Lowth (R.) De sacra poesi Hebraeorum praelectiones academicae. Goettingae 1770.

Macknight (T.) Life of E. Burke. L. 1858.

Meres, Siehe Haslewood.

Millar (J. H.) Introduction to Johnson's Lives. L. 1896.

Milton (J.) The prose works, hg. v. Symmons. L. 1806.

Moore (T.) Life of R. B. Sheridan. L. 1825.

More (H.) Philosophical writings. L. 1662.

Muralt (B. v.) Letters describing the character and customs of the English and French nations . . . 2[d] edition, to which are now added critical remarks on the whole work by gentlemen of the English and French nations . . . Translated from the French. L. 1726.

Newman (J. H.) Poetry with reference to Aristotl Poetics, hg. v. A. S. Cook. Boston 1891.

Orrery (Earl of) Vorrede zu Mrs. C. Lennox' Uebersetzung von Brumoy's Theatre des Grecs. L. 1759.

Pearce (Z.) A review of the text of Miltons Paradise Lost. L. 1732.

Pellissier (G.) Le mouvement littéraire au XIX. Siècle. Paris 1890.

Philips (A,) A. collection of old ballads, corrected from the best and most ancient copies extant, with introductions historical, critical, or humorous. (L. 1723.)

Phillips (E.) Theatrum poetarum, or a compleat collection of the poets, especially the most eminent, of all ages,

. . . with some observations and reflections upon many of them, particularly those of our own nation, together with a prefatory discourse of the poets and poetry in general. L. 1675.

Pinkerton (J.) Letters of Literature, by Robert Heron, Esq. L. 1785.

Pope (A.) The works. L. 1717.

— The works, hg. v. Warburton. L. 1754—57.

— The works. Introduction and notes by W. Elwin. L. 1871—188 . . Der fünfte Band dieser Ausgabe enthält: The Life of A. Pope, von W. J. Courthope. 1889.

Potter (R.) An Inquiry into some passages in Dr. Johnson's Lives of the Poets, particularly his observations on lyric poetry and the odes of Gray. L. 1783.

— The art of criticism, as exemplified in Johnson's Lives of the . . . Poets. L. 1789.

Prior (Sir James) Life of E. Burke. L. 1826.

— Life of E. Malone, . . . with selections from his manuscript anecdotes. L. 1860.

Puttenham (G.) The Arte of English Poesie. Arber's Reprints. L. 1869.

Ramsay (A.) The Ever Green, being a selection of Scots poems, wrote by the ingenious before 1600. Edinb. 1724.

— The Tea Table Miscellany. L. 1740.

Rapin, Oeuvres. La Haye 1725.

Return from Parnassus (The). Im dritten Bande von T. Hawkins' Origin of the English Drama. L. 1773.

Reynolds (Sir Joshua) The works, hg. v. Malone. L. 1797.

Roscommon, Siehe Buckinghamshire.

Rymer (T.) The tragedies of the last age consider'd and examin'd by the practice of the ancients and by the common sense of all ages. L. 1678.

— Monsieur Rapin's Reflections on Aristotle's treatise of poesie, containing the necessary, rational and univer-

sal rules for epic, dramatic, and the other sorts of poetry, with reflections on the works of the ancient and modern poets, and their faults noted. Made English by Mr. Rymer; by whom is added some reflections on English poets. L. 1694.

Saintsbury (G.) Miscellaneous Essays. L. 1892.

Say (S.) Poems and Essays. L. 1745.

Scaliger (J. C.) Poetices libri septem. In Bibliopolio Commeliniano 1607.

Settle (E.) The empress of Morocco. 1673.

— Notes and observations on the empress of Morocco revised. L. 1674.

Shaftesbury (A. Cooper, Earl of) Characteristicks of men, manners, opinions, times. 1714.

Shenstone (W.) The works. L. 1764—69.

Shelley (P. B.) A defence of poetry, hg. v. A. S. Cook. Boston 1891.

Sheridan (R. B.) The Critic, hg. v. W. H. Low. L. 1887.

Sidney (Sir Philip) A defence of poesie and Poems. L. 1889.

Spence (J.) Polimetis. L. 1765.

— Observations, anecdotes and characters, of books and men. Arranged with notes by E. Malone. L. 1820.

Steele (Sir Richard) Plays, hg. v. G. A. Aitken. L. 1894.

— The Christian Hero. L. 1701.

— The Muses, Mercury, or the monthly miscellany consisting of poems, prologues, songs, sonnets, translations, and other curious pieces, never before printed, by the Earl of Roscommon, Mr. Dryden. Dr. G — th, N. Tate Esq., Mr. Dennis, Dr. N. Capt. Steel, Mr. Manning etc., to which is added an account of the stage, of the new opera's and plays that have been acted, or are to be acted this season, and of the new books relating to poetry, criticism, etc. lately publish'd. L. 1707—1708.

Steele, The Guardian and The Tatler. L. 1814.
— The Spectator. L. 1797.
— The Town Talk. L. 1789.
— The Theatre. L. 1791.
— The epistolary correspondence of S., with anecdotes by J. Nichols. L. 1809.

Suckling (Sir John) Works. L. 1874.

Swift (J.) Works, hg. v. W. Scott. 1824.

Symonds (J.) Life of B. Jonson. L. 1886.

Tatler (The), Siehe Steele.

Temple (Sir William) The works. L. 1720.

Theobald (L.) Shakespeare restored, or a specimen of the many errors, as well committed, as unamended, by Mr. Pope in his late edition of this poet. L. 1726.

Tindal (W.) Remarks on Dr. Johnson's life and critical observations on the works of Mr. Gray. L. 1782.

Tiraboschi. Histoire de la littérature d'Italie, tirée de l'italien de M. Tiraboschi, et abrégée par Antoine Landi. Berne 1784.

Todd (H. J.) The works of E. Spenser, . . . notes, life of Spenser and indexes by Todd. L. 1805.

Twining (T.) Aristotle' streatise on poetry translated with notes . . . and two dissertations on poetical and musical imitation. L. 1789.

Twining (T.) [der Jüngere] Recreations and studies of a country clergyman of the XVIII. century, being selections from the correspondence of T. Twining [des Aelteren]. L. 1882.

Vauquelin de la Fresnaye (J.) L'art poétique, publié par A. Genty. Paris 1862.

Vetter (T.) Zürich als Vermittlerin englischer Literatur im 18. Jahrhundert. Zürich 1891.

Victor (B.) An epistle to Steele, on his play, called the Conscious Lovers. L. 1722.

Vossius (I.) De poematum cantu et viribus rythmi. Oxford 1673.

Wagstaff (Walter) Annotations on the Tatler. L. 1710.

Wagstaffe (William) A comment upon the history of Tom Thumb. L. 1711.

Waller (E.) In: The British Poets. Chiswick 1822. XIX. und XX. Bd.

Warburton (W.) The works. L. 1788—94.

Warton (J.) The works of Virgil, mit Anmerkungen und Essays on pastoral, didactic and epic poetry, von Warton. L. 1763.

— An Essay on the genius and writings of Pope. L. 1806.

— Siehe Adventurer und Wooll.

Warton (T.) Observations on the Fairy Queen of Spenser. L. 1762.

— Poems . . . by J. Milton, hg. v. T. Warton. L. 1785.

— Poetical works, memoirs und Anmerkungen von R. Mant. Oxford 1802.

Webb (D.) An inquiry into the beauties of painting. L. 1760.

— Remarks on the beauties of poetry. L. 1762.

— Observations on the correspondence between poetry and music. L. 1769.

Webbe (W.) A discourse of English poetrie. Arber's Reprints. L. 1871.

Welsted (L.) The works. Noten und memoirs von J. Nichols. L. 1787.

Wither (G.) The great assizes holden in Parnassus by Apollo and his assessors, at which are arraign'd Mercurius Britannicus etc. L. 1645.

Woll (J.) Biographical memoirs of J. Warton . . . to which are added a selection from his works, and a literary correspondence between eminent persons, reserved by him for publication. L. 1806.

Wordsworth (W.) The prose works, hg. v. A. B. Grosart L. 1876.

Wotton (W.) Reflections upon ancient and modern learning. L. 1697.

Young (E.) Works . . . Life by Doran. L. 1854.

Young. A criticism on the Elegy written in a country churchyard, being a continuation of Dr. J—n's criticism on the poems of Gray. L. 1783. [Handschriftliche Anmerkung im Exemplar des Brit. Mus.: „Attributed to Mr. Young, Professor of Greek, Glasgow."

Anhang.

Die bedeutenderen englischen Kritiker sind Jedem leicht zugänglich. Daher war es überflüssig, Zitate aus Dryden, Pope, Johnson etc. der vorliegenden Arbeit anzuhängen. Unter den weniger bekannten ist Dennis zugleich so interessant und auf dem Festlande so selten, dass ein Auszug aus seinen Schriften dem Leser willkommen sein könnte. Wir lassen daher einige Seiten folgen.

Usefulness of the stage.

[S. 6. . . .] To be happy is a very difficult thing And the reason why they of all men have always found it so difficult is because they always propounded to owe their happiness to reason, tho one would think, that experience might have convinced them of the folly of such a design, because they had seen that the most thinking and the most reasonable had always most complained. For reason may often afflict us, and make us miserable, by setting our impotence or our guilt before us; but that which it generally does, is the maintaining us in a languishing state of indifference, which perhaps is more removed from pleasure, than that is from affliction, and which may be said to be the ordinary state of men. It is plain then, that reason by maintaining us in that state, is an impediment to our pleasure, which is our happiness. For to be pleased a man must come out of his ordinary state; now nothing in this life can bring him out of it but passion alone, which reason pretends to combat.

[S. 7.] . . . Nothing but passion in effect canplease us, which every man may know by experience: for when any man is pleased, he may find by reflection that at the same time he is moved. The pleasure that any man meets with oftenest is the pleasure of sense. Let any one examine himself in that, and he will find that the pleasure is owing to passion; for the pleasure vanishes with the desire, and is succeeded by loathing, which is a sort of grief. Since nothing but pleasure can make us happy, it follows that to be very happy, we must be much pleased; and since nothing but passion can please us, it follows that to be very much pleased we must be very much moved; this needs no proof, or if it did, experience would be a very convincing one; since any one may find when he has a great deal of pleasure that he is extremely moved. And that very height and fulness of pleasure which we are promised in another life, must, we are told, proceed from passion, or something which resembles passion. At least no man has so much as pretended that it will be the result of reason. For we shall then be delivered from these mortal organs, and reason shall then be no more. We shall then no more have occasion from premisses to draw conclusions, and a long train of consequences; for becoming all spirit and all knowledge, we shall see things as they are: we shall lead the glorious life of angels, a life exalted above all reason, a life consisting of extasy
[S. 8.] andintelligence. Thus it is plain that the happiness both of this life and the other is owing to passion, and not to reason. But though we can never be happy by the force of reason, yet while we are in this life we cannot possibly be happy without it, or against it. For since man is by his nature a reasonable creature, to suppose man happy against reason, is to suppose him happy against nature, which is absurd and monstrous.

We have shown that a man must be pleased to be happy, and must be moved to be pleased, and that to please him to a height, you must move him in proportion: but then the passions must be raised after such a manner as to take reason along with them. If reason is [S. 9.] quite overcome, the pleasure is neither long, nor sincere, nor safe. For how many that have been transported beyond their reason, have never more recovered it. If reason resists, à man's breast becomes the seat of civil war, and the combat makes him miserable. For these passions, which are in their natures so very troublesome, are only so because their motions are always contrary to the motion of the will; as grief, sorrow, shame and jealousy. And that which makes some passions in their natures pleasant, is because they move with the will, as love, joy, pity, hope, terror, and sometimes anger. But this is certain, that no passion can move in those a fuller consent with the will [sic], unless at the same time it be approved of by the understanding.

And no passion can be allowed of by the unterstanding, that is not raised by its true springs, and augmented by its just degrees. Now in the world it is so very rare to have our passions thus raised and so improved, that that is the reason why we are so seldom thoroughly and sincerely pleased. But in the drama the passions are false and abominable [S. 10.], unless they are moved by their true springs, and raised by their just degrees. Thus are they moved, thus are they raised in every well writ tragedy, till they come to as great a height as reason can well bear. Besides, the very motion has a tendency to the subjecting them to reason, and the very raising purges and moderates them. So that the passions are seldom anywhere so pleasing and nowhere so safe as in tragedy.

Inhaltsverzeichnis.

Thesen.

1. Bürgers Lenore ist weder von den Balladen William and Margaret und Margaret's Ghost bei Percy, noch von dem Gedichte Lenore in des Knaben Wunderhorn, stark beeinflusst worden. Das verlorene Lied, das Bürger zum Dichten der Lenore veranlasst hat, gehörte vermutlich demselben Kreise an, als das Lied von Helgi dem Hundingstöter in der Edda, das Märchen „Das Totenhemdchen", die schwedische Ballade „Sorgens magt" und die dänische „Her Aage og jomgfrue Else".

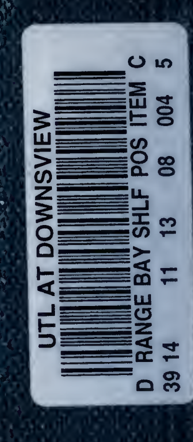
2. Klopstock hat Gerstenberg in der Benutzung der deutschen Mythologie nachgeahmt, aber hat ihren Sinn nicht verstanden, weil ihm die Quellen unbekannt blieben. Seine Auffassung des germanischen Altertums hat er z. T. aus Ossian, z. T. aus Tacitus und anderen lateinischen Schriftstellern, dann auch aus dem Verkehr mit Gerstenberg, Cramer u. a. Deutschen im dänischen Dienste und geborenen Dänen geschöpft.

3. Leisewitz gehörte nur äusserlich zum Hainbund. Nach seinen Schriften und seinem Leben muss er als ein Schüler Lessings angesehen werden.

4. Die vlämischen Dichter unseres Jahrhunderts haben keine bedeutende oder dauernde Anregung aus Holland erhalten: sie ahmen meistens französische, deutsche und englische Romantiker nach.

Druck von G. Reichardt, Groitzsch.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 13 08 004 5